



# **MÁSTER EN ARTETERAPIA Y EDUCACIÓN ARTÍSTICA PARA LA INCLUSIÓN SOCIAL**

**El lugar de la acción en los talleres de arteterapia**  
**TRABAJO FIN DE MÁSTER**  
**CURSO: 2011- 2012.**

**SÁNCHEZ VELASCO, ANA ROSA**

**Septiembre 2012**

**71104254F**

**TUTORA: Dra. Marián López Fdz-Cao.**

**Departamento Didáctica de la Expresión Plástica.**

**Facultad de Educación - Centro de Formación del profesorado.**

**Universidad Complutense de Madrid.**

*Cuando pienso en agradecer son muchas las personas que pasan por la cabeza, ¿agradecer a la Academia? ¿a los seres queridos?...*

*Es un momento para pararse a pensar en aquellas personas que han contribuido a que este trabajo se haya hecho real.*

*Quiero agradecer:*

*A Marian por la sabiduría entusiasmada.*

*A María por la generosidad, la confianza y el cuidado.*

*A los compañeros y compañeras del Master por los tiempos de crecimiento juntos, en especial a JJ, compañero de acción.*

*A Mariantonieta, por el acompañamiento.*

*A Andrea, por la voz.*

*A mi amor, por el amor, por todo.*

*A mi familia, por ayudarme a ser. En especial a mi hermano.*

*A mis amigas, a mis amigos, por demostrarme que la creación está en el cotidiano.*



<b>RESUMEN.....</b>	<b>Pág. 1</b>
<b>1. INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>Pág. 2</b>
<b>2. MARCO EXPERIENCIAL.....</b>	<b>Pág. 8</b>
a. Marcorrelato	
<b>3. MARCO TEÓRICO: <i>Arte de acción</i> en arteterapia.....</b>	<b>Pág. 18</b>
3.1. El arte de acción. Peculiaridades y características.....	Pág. 18
3.2 Performers. Elementos de creación: .....	Pág. 24
a. Presencia.	
b. Espacio.	
c. Tiempo.	
3.3. Procesos de creación en arteterapia.....	Pág. 38
<b>4. MARCO EPISTEMOLÓGICO.....</b>	<b>Pág. 45</b>
<b>5. ANÁLISIS DE LA REALIDAD: Tres casos de acción en talleres de arteterapia.</b>	
5.1 Laura.....	Pág. 46
5.2 Jaime.....	Pág. 53
5.3 Raquel.....	Pág. 60
<b>6. Discusión y reflexión.....</b>	<b>Pág. 61</b>
<b>7. Bibliografía.....</b>	<b>Pág. 70</b>

## **RESUMEN**

Las relaciones que se pueden llegar a establecer entre performance y arteterapia han despertado la presente investigación con el objetivo de reflexionar sobre el papel que el arte de acción puede tener en los espacios arteterapéuticos.

El arte de acción (performance) en relación al arteterapia se presenta como vía que, partiendo de lo corporal, puede ayudar a las personas a dar sentido y generar significados en su recorrido arteterapéutico.

El arte de acción y las obras de sus artistas nos permiten indagar sobre las peculiaridades de este ámbito artístico, se enfatiza en los tres pilares que constituyen la performance: presencia, espacio y tiempo. Un recorrido por los procesos de creación en arteterapia nos ayuda a reflexionar sobre sus posibles formas y aportaciones a la persona.

Los tres análisis de casos de talleres diferentes, que tienen en común la creación espontánea articulada por la acción, nos permiten indagar sobre las posibilidades que puede ofrecer la creación performativa en talleres arteterapéuticos.

Palabras clave: performance, arte de acción, arteterapia, procesos de creación.

## **ABSTRACT**

The relationships can help establish between performance and art therapy have sparked this investigation in order to reflect on the role that art can take action in Artherapy spaces.

The action art (performance art) in relation to Artherapy is presented as a way that, starting from the body, can help people to make sense and create meaning in their. Artherapy process.

Action art and works of its artists allow us to investigate the peculiarities of this field of art, emphasis on the three pillars of performance: presence, space and time. A journey through the creative processes in Artherapy helps us to reflect on possible ways and the individual contributions.

The three case studies of different workshops, which have in common the spontaneous creation articulated by the action, allow us to investigate the potential role of performative actions in Artherapy workshops.

Keywords: performance, performance art, artherapy, creative processes.

## INTRODUCCIÓN

*La performance no es una acción desde el interior del arte, tampoco tiene una voluntad de reformarlo, de destruirlo o de edificarlo de nuevo. La rehabilitación apunta al hombre, no al arte.* (Swidzinski, 2004 citado en Torrens, 2007: 47)

Esta investigación trata de la relación entre el arte de acción (performance) y el arteterapia, entre arte y vida, entre la creación y la capacidad de existir.

Partiendo de la experiencia en performance, donde se vivencia sus posibilidades, se comenzó a plantear en profundidad las peculiaridades de esta disciplina y sus posibles aportaciones al arteterapia.

En relación a esta línea de investigación tenemos como punto de partida el DEA (Sánchez, 2012) en el que presentamos un trabajo sobre las contribuciones de la performance en ámbitos educativos de adolescentes, en torno al Taller de performance que se llevo a cabo en el CET-HD de Vallecas.

En dicho trabajo se partió de una experiencia de taller dentro del marco artístico - educativo, en el que las ideas de acción eran dadas. A partir de ello se observó lo acontecido en este espacio y se cuestionó los aportes que pudo tener el taller en la vida de los adolescentes.

La investigación que se presenta se centra en tres casos de talleres de arteterapia en los que se ha observado la acción en el proceso de creación que nace de manera espontánea en el *Autor, Autora*:

*En este tiempo lógico de la realidad psíquica, que conjuga pasado y presente de forma casi inseparable, la dimensión espacial de la representación, el trabajo con los materiales que actualizan el espacio y el tiempo y la comunicación al otro, van a dar pie a una estructura que permitirá el despliegue del Autor.* (Izuel, 2009: 2)

La performance, al igual que el arteterapia, son disciplinas que se han preocupado por cuestionarse los vínculos entre el arte y la vida, y gran parte de las experiencias

en dichos ámbitos se fundamentan en la idea de que la capacidad creadora nos es propia a todas las personas.

Los motivos que impulsan éste trabajo de exploración son por un lado la experiencia personal en talleres y creación de performance y happenings, que toma un importante papel como motora de la investigación (véase Marco Experiencial).

Y por otro lado las relaciones conceptuales y prácticas (observaciones en talleres) halladas entre performance y arteterapia, que nos devolvía la certeza de que el arte de acción y las creaciones que se estaban dando en este ámbito tenían cierta relación.

Esto nos llevó a plantearnos preguntas tales como ¿puede hablarse de una acción performativa espontánea en contextos de creación libre? En caso de que así sea ¿qué papel jugaría en el proceso terapéutico? Y ¿a que podríamos llamar acción performativa dentro de un contexto no artístico?

Basándonos en estas cuestiones y planteamientos el trabajo se estructura de la siguiente forma:

Tras un recorrido por las obras de artistas que han investigado en torno a los elementos constituyentes de la performance: espacio, tiempo y presencia -cuerpo (Ferrer, 2010), recogemos las características y peculiaridades de dicha disciplina para pasar a hacer una exploración sobre los procesos de creación en arteterapia.

En este apartado recogemos las teorías sobre los procesos terciarios, reflexiones de arteterapeutas, artistas y psicoanalistas que han pensado sobre la creación y sus aportaciones a la mejora de la calidad de vida de las personas.

Se continúa con un Marco Experiencial que pretende compartir el recorrido artístico que por un lado fundamenta parte de la motivación de esta investigación, y por otro acompaña al Marco Teórico que la precede. En este apartado se muestran experiencias personales sobre performance, arte de acción y talleres de performance.

Continúa con un marco epistemológico que muestra la perspectiva desde la que se ha ido construyendo la investigación, de carácter cualitativa y que ha tomado como método el Estudio de Casos.

En la selección de los casos hacemos una presentación del contexto de cada uno y los objetivos propios de cada taller para continuar mostrando el proceso de creación de quienes participaron, en los que ponemos énfasis en los momentos en los que la acción aparece como protagonista del hacer artístico.

Después de cada caso rescatamos una breve exploración sobre la relación de la acción con la persona, su circunstancia y las posibles relaciones con su proceso de mejora.

Se finaliza con un *Cuerpo de debate y reflexiones* donde presentamos una serie de interrogantes y propuestas para la discusión sobre las posibles relaciones del arte de acción y el arteterapia. En este apartado abrimos una nueva vía de abordaje que plantea la creación basada en la acción, y propone el cuerpo, el espacio y el tiempo como ejes constituyentes de la misma.

## OBJETIVOS

Este trabajo tiene por objetivo general:

Explorar el lugar que puede tener el *Arte de Acción* en los talleres de arteterapia como facilitador de la mejora de las personas.

Los objetivos secundarios son:

1. Explorar posibles relaciones entre la acción artística en arteterapia y las propuestas de artistas.
2. Discriminar aspectos relevantes que vinculen los procesos performativos con espacios arteterapéuticos a fin de mejorar la práctica arteterapéutica.
3. Reflexionar sobre el sentido de la performance como práctica artística para el desarrollo humano, partiendo de la experiencia personal y vivencial.

## JUSTIFICACIÓN

*El arteterapia formula y argumenta su propio recorrido partiendo, por un lado, de sus elementos fundamentales: el lenguaje artístico, los procesos de creación y los procesos terapéuticos, y, por otro, de los movimientos a los que dan lugar sus relaciones.* (Del Río, 2009: 138)

Esta investigación pretende profundizar en los procesos de creación en arteterapia, tomando el lenguaje del *Arte de Acción* como referencia. Con el fin de aportar miradas complementarias a la práctica del arteterapia, concretamente a la conceptualización y acción de los procesos de creación.

El hecho de que el arteterapia y el arte de acción nazcan entre los años 40- 60 nos puede hacer pensar que su naturaleza puede tener ciertas asociaciones.

Esto sumado a que hemos observado relaciones entre arte de acción y arteterapia tanto de contenido como de forma en la experiencia en talleres, justifica la urgencia de replantearse los vínculos entre ambas.

Los emergentes que se han visto en los talleres de arteterapia nos han devuelto la importancia de la unión entre ambos terrenos; llevándonos a mirar de cerca qué era lo que estaba sucediendo, cual era su forma, cuando y cómo se daban esas experiencias. Para finalmente llevarnos a pensar sobre esas posibles relaciones y disyunciones que ambas disciplinas pudieran llegar a tener.

También pareció significativo que las observaciones de los casos no tuvieran una relación directa más que la condición de estar en el marco de un taller de arteterapia de libre creación. Esto hizo por su lado que nos paráramos a mirar esa constante: las creaciones que toman como eje la acción.

Los resultados esperados consisten en reflexiones que nos puedan llevar a encontrar similitudes, diferencias y peculiaridades entre el arteterapia y el arte de acción. A fin de aportar a la práctica arteterapéutica nuevas miradas a los procesos de creación: aquellos que pueden ser efímeros, multidisciplinares y discontinuos, aquellos que tienen el mismo carácter de acción.

## 2. MARCO EXPERIENCIAL

Esta investigación está cargada subjetivamente, pues nació de una inquietud personal que derivó, primero en la necesidad de indagar personalmente sobre la performance, y posteriormente sobre sus posibilidades en contextos educativos y terapéuticos.

A fin de encuadrarla adecuadamente, será honesto exponer el marco experiencial desde el que se desarrolla, contextualizarla y situarla; un marco que funcionará como una red compleja accionada por los distintos agentes que lo componen, personas, espacios, situaciones; sus biografías, sus historias, sus avatares y procesos...

La implicación personal de la investigadora es clave en este caso, pues es su propia experiencia con la performance, la que le ha permitido identificar su potencial creativo y humano. Como afirma Hernández *en toda actividad artística hay un propósito investigador. Al tiempo que una finalidad pedagógica, en el sentido de que construyen y proyectan representaciones sobre parcelas de la realidad, que fijan maneras de mirar y de mirarse.* (Hernández, 2008: 2)

El carácter personal de lo que se expone a continuación no deja lugar a otra cosa que a un relato, a una narración que presente, exponga y despliegue, en la medida de lo posible, un campo de valores.



## a. MARCORRELATO

La creación siempre ha tenido un lugar importante en mi vida, desde la infancia, cuando me recuerdo jugando a crear nuevos mundos debajo de las mesas, hasta mi formación profesional en el campo de las llamadas Bellas Artes.

Cuando estaba en la Facultad comencé a reflexionar sobre la experiencia estética, los procesos de creación y sus vinculaciones a la vida. Cuando las pinturas comenzaron a estar cargadas de mi persona, coincidiendo con el momento en que comencé a pintar con las telas grapadas a la pared, fue cuando las obras se fueron impregnando de contenido más conceptual y experiencial pasando a un segundo plano la materia.

La pintura se fue haciendo acción, todo un sistema complejo de creación se daba lugar cuando creaba, comencé a cuestionarme la materia, el discurso institucional del Arte y mi posicionamiento como artista en el mundo.

Kaprow ( 1968) habla de su experiencia en el camino de la pintura a la acción:

*Te diré que he dejado de pintar porque pintar era como el teatro, una actividad circunscrita. Yo era un pintor de acción, y concebía la tela como una arena ( comparación de Harold Rosenberg), según una metáfora condenadamente bella que, sin embargo, sólo servía para imaginarse con un látigo en la mano y en medio de los leones. La pintura era verdaderamente una plataforma para luchas de gladiadores donde todos combatíamos contra nuestros demonios.*

*Pero, al final, todo esto seguía siendo un espacio teatral, aunque fuera tan grande como un campo de fútbol. Y por muy grande que sea un escenario siempre es un escenario.*

*Mientras se trabaja en el centro todo va bien, pero a medida que se*

*Llega a los lados uno debe pararse, y a mi no me gusta pararme.*

*De esta manera, muy simplemente, he renunciado completamente a la idea de crear, a través de los cuadros, metáforas figurativas de dilataciones o extensiones espaciales y temporales. (Entre paréntesis, yo siempre he pensado en mi pintura en términos temporales más que espaciales.)*

*Sentí un gran alivio al "sincronizarme" con el mundo que me rodeaba y participar directamente, ser realmente y no solo metafóricamente un artista de acción. Y apenas lo hice, me di cuenta de que mi camino pasaba lejos de la tela, de las galerías, del escenario. (Kaprow, 1968: 71)*

Esta sincronización con la vida y la participación directa en ella es lo que considero importante en mi propio proceso, siendo ésta la razón por la que sentí la necesidad de crear dentro de contextos vitales, más que en contextos preparados para el arte.

En 2010, participé en el Taller de Arte de Acción que Esther Ferrer impartía en el festival ACCIÓN!MAD 2010 en La Casa Encendida. El primer mensaje fue "no os voy a enseñar a hacer performance", sino que fuimos aprendiendo desde nuestro propio hacer y las reflexiones que de él emergían.

Los cinco días de taller fueron tematizados por: PIEL, ESPACIO, TIEMPO y PRESENCIA. Cada día hacíamos una performance, luego había un tiempo de puesta en común y reflexión colectiva, en el que la artista iba dando sentido, enriqueciendo las palabras, las acciones.

Algo en mi interior cambio, o tal vez tomo nueva forma, al participar en el taller, tal vez fue encontrar la certeza de la creación desnuda, desprovista de materiales, sentir la esencia del crear. Esther nos decía que cuando pensaba en sus performance siempre tomaba su acción y se quedaba con el esqueleto. Esto me recordaba a las reflexiones sobre la esencia del arte, el arte que es parte de la vida

y que no esta separada de ella, ni enfrascado en paredes blancas de espacios denominados "propios del arte".

La performance tras el taller aparecía como una herramienta de creación simple en su forma, aunque compleja en creación, pues supone de mucha construcción y desarrollo conceptual. Se abría una puerta para la experimentación, el absurdo, la paradoja, el juego, un campo de reflexión sobre la propia vida.

Varios participantes del Taller formamos un grupo de Acción llamado ACCIÓN 15+1 con el que hicimos una noche de performance en Diciembre de 2010 en el Periódico Diagonal.

En ella rescaté una pieza que surgió en el Taller de Esther meses antes: ESENCIA. Esta era una acción que hablaba de la existencia, era una búsqueda de lo esencial, como si buscara la materia prima del existir.

Una de las materias que nos hacen existir es el oxígeno, por ello comencé a pensar en el acto de respirar; la acción consistió en tomar el aire de un bote grande de cristal y dejarlo guardado dentro. Ese bote quedó en aquel espacio y no sé a día de hoy qué habrá sido de él.

En una metáfora sobre nuestra existencia, cuestionando lo que somos y a la vez no somos, el valor de la vida. Pensando sobre el paso de nuestra vida, como si la existencia se pudiera quedar en el aire guardado dentro de un bote. Invitaba a reflexionar sobre la paradoja vital: somos importantes e insignificantes a la vez. Ese juego de valor, ese hilo que nos convierte en seres de paso.



1. ESENCIA. 2010. FESTIVAL PERFORMANCE EN PERIÓDICO DIAGONAL. FOTO: ALBERTO BERNAL.

Con el mismo grupo meses después decidimos celebrar el Cumpleaños del Arte, que propuso en los años 70 Robert Filliou, en el barrio madrileño de Malasaña. En la Plaza 2 de mayo comenzamos a cantar el cumpleaños feliz a la gente que pasaba.

Con esta acción reflexionamos sobre el sentido del Arte y la importancia de la persona en él, así pues le cantábamos el cumpleaños feliz a cada persona con la idea de afirmarla como obra de arte.

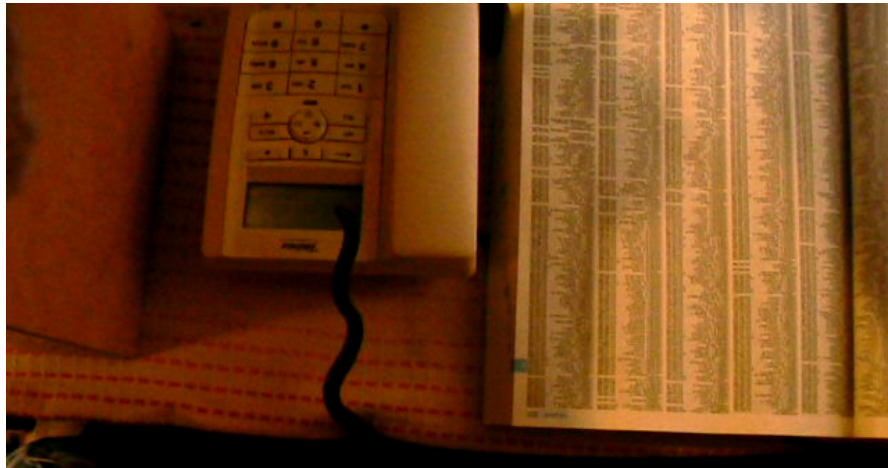


2. CUMPLEAÑOS DEL ARTE 2010. MALASAÑA. FOTO: BELÉN CUETO.

Meses más tarde pensando sobre las relaciones humanas, los códigos establecidos existentes y la comunicación entre desconocidos, pensé en hacer una acción que tomara como referente a Valcárcel Medina (*Conversaciones Telefónicas*, 1973). Se llamó FELIZ DÍA y en ella,

aleatoriamente, fui cogiendo teléfonos de la guía y llamando a los teléfonos para desearles un feliz día.

La mayoría de las personas, asombradas, preguntaban qué quería, a la respuesta: "desearles un feliz día" solía seguir la incredulidad.



3. LLAMADAS FELIZ DÍA. 2011. ANA ROSA SÁNCHEZ. FOTO DE LA AUTORA.

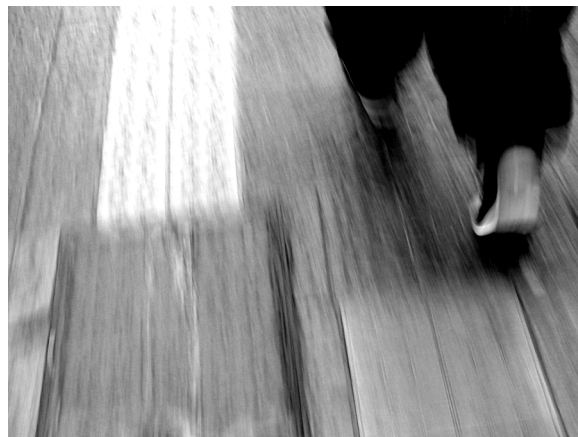
En el Proyecto El barco de papel. Un recorrido por un proceso creativo ( junto a María Carrascosa, José Juan Bocanegra, Berta de la Dehesa, Pablo Ángel Sánchez, Elena Mora y China Ábalos) reflexionando de nuevo sobre los códigos de comunicación, realicé una acción en el Metro de Madrid en la que fui entregando papeles con la intención de invitar a la gente a reflexionar sobre los modos de uso que le darían al papel. Por un lado estaba el plano relacional, pero por otro se encontraba la reivindicación de las posibilidades de creación de cada individuo.



4. PAPEL VERDE. PROYECTO UN BARCO DE PAPEL. UN RECORRIDO POR UN PROCESO CREATIVO. METRO DE MADRID.

Otra acción que reflexiona sobre las relaciones, en este caso sobre los espacios vitales de cada uno, es Paralelos.

Es una acción sencilla que se hace en espacios públicos, como en una especie de juego, me pongo a caminar en paralelo a otra persona y experimento qué sucede. Esta performance es constante en el tiempo y tiene lugar cuando se produce un encuentro que despierta en mí las ganas de ponerla en marcha.



5. PARALELOS 2009. ANA ROSA SÁNCHEZ. FOTO: RUBÉN SÁNCHEZ.

Actualmente tenemos un proyecto de videoperformance que está en activo: Un Metro, Un Millón. Esta pieza la llevo a cabo junto con la documentalista Cristina Ortega. y consiste en acciones en contextos diferentes en los que cada una dice de manera reiterativa y variando entonación, modos, volumen...: "Un metro y Un millón". La acción pretende dar voz a la situación inmobiliaria que se vive en España y nació el día en que Cristina tuvo noticia de que, actualmente en Madrid, se paga un Millón de las antiguas pesetas por un Metro cuadrado de vivienda.

Estas piezas están siendo grabadas en espacios con distintos contenidos simbólicos: un campo en medio de Castilla y León; las ruinas de una iglesia derruida en Soria; la Plaza Vara del Rey del centro de Madrid, ... de esta manera se produce un diálogo entre el mensaje que se emite, la voz, y el espacio en el que se realiza.



6. UN METRO, UN MILLÓN. CRISTINA ORTEGA Y ANA ROSA SÁNCHEZ . FOTO DE LAS AUTORAS.

En 2011 participé en la interpretación de una obra de Esther Ferrer en el Museo ARTIUM de Vitoria, dentro de la convocatoria 8 movimientos, 32 variaciones. La obra se llamaba HUELLAS, SONIDO, ESPACIO, y en ella di voz a las cinco vocales, con la intención de ir a la sencillez del sonido, y experimentar la huella que dejaban al paso del vibrar. Fui recorriendo toda la sala diciendo cada vocal y caminando hacia atrás para poder mirar la estela sonora que dejaba.



7. HUELLAS, SONIDO, ESPACIO. 2011.  
8 MOVIMIENTOS, 32 VARIACIONES. ARTIUM.  
FOTO: MARTA OTXOA.



Actualmente, el artista José Juan Bocanegra y yo, hemos creado una línea de investigación sobre performance y desarrollo personal, se trata por un lado de reflexionar sobre las posibilidades de la performance, y por otro hacer difusión en distintos contextos (artísticos y de terapias creativas).

Hemos participado en el II Congreso de Terapias Creativas de Zaragoza 2011, con una comunicación sobre Performance y Arteterapia.

En ella cada uno pusimos voz a nuestros pensamientos acerca de la performance y el arteterapia a través de la lectura de algunas frases, luego hicimos distintos recorridos por el espacio unidos por una cuerda, mientras decíamos palabras que relacionaban a ambas disciplinas. Posteriormente el público comenzó a participar en la acción diciendo palabras y generando, con la cuerda, nuevas formas. La acción finalizaba con un tiempo de debate compartido con el público que dio lugar a distintas reflexiones y al enriquecimiento de la propuesta.



7. LA PERFORMANCE COMO TERAPIA CREATIVA. 2011. II CONGRESO DE TERAPIAS CREATIVAS DE ARAGÓN. JOSÉ JUÁN BOCANEGRA Y ANA ROSA SÁNCHEZ. FOTO: CAROLINA PERAL.



Dentro del IV Congreso de Educación Artística y Visual de Jaén 2012, José Juan Bocanegra y yo, desarrollamos la acción *Tú sí/ Yo no*.

*Tú Si/Yo No* es una performance colectiva que cuestiona el modo en que nos miramos y miramos a los otros. El punto de partida conceptual fue la reflexión sobre la exclusión social, a raíz del nombre del Congreso: *Contribuciones desde la Periferia*.

La instalación en el espacio permaneció a lo largo de varias semanas, las personas que pasaban podían interaccionar con ella. En la acción se invitaba al público que se pusiera en el espacio en distintas posiciones en las pegatinas que decían: *Tú sí, Yo no* y se invitaba a confrontarse con el mensaje, a pensar y sentir que despertaba cada posicionamiento.





9. INSTALACIÓN Y HAPPENING COLECTIVO: TÚ SÍ, YO NO. 2012. JOSÉ JUAN BOCANEGRA Y ANA ROSA SÁNCHEZ. FOTOS DE LOS AUTORES.

### 3. MARCO TEÓRICO: *Arte de Acción* en Arteterapia.

#### 3.1. EL ARTE DE ACCIÓN. PECULIARIDADES Y CARACTERÍSTICAS.

En 2012 Esther Ferrer realizó una acción que tituló *El arte de la performance: teoría y práctica* en el Museo Es Baluard, en ella la artista comienza a hablar delante del público, en un idioma que parece inventar sobre la marcha, introduciendo en el discurso tres palabras propias de la definición que ella misma da sobre performance: Espacio, Tiempo y Presencia.



1. WEB. EL ARTE DE LA PERFORMANCE: TEORÍA Y PRÁCTICA. 2012. ESTHER FERRER. MUSEO ES BALUARD.

En la performance la artista parece dar la vuelta a la performance en sí, en una especie de juego irónico en la que da una conferencia, lo podemos reconocer en la puesta en escena y en el tono discursivo, pero sin que el mensaje sea coherente. Esto puede hacernos reflexionar sobre la teoría de la performance, aquella que es todo, que no tiene un discurso concreto. Como afirma Valcárcel Medina *la acción no es portadora de un fin en sí mismo, sino que el propósito en sí es el suceso*. Él mismo aclara que conlleva un propósito generador, esclarecedor más bien; y este propósito ( que no fin) es lo que queda concretado en el acto que lo organiza y desarrolla o desempeña, en el mejor de los casos. ( Valcárcel, 2011: 23)

Durante el taller que impartió en 2010, dentro del programa del festival ACCIÓN!MAD, Esther Ferrer describió la performance como el arte abierto por excelencia, y lo definió como el arte del espacio, el tiempo y la presencia. Tres elementos que constituyen la experiencia vital en sí. Ferrando (2009) encuentra una “frontera invisible “ entre las acciones cotidianas y las acciones artísticas, y considera que la performance, el happening, el evento y la maniobra tocan esa línea divisoria *yo diría que incluso se instala y ubican en ella*, matiza (Ferrando, 2009: 7).

En la pieza de Ferrer la performance es aquello que uno decide que lo sea, su definición se escapa a la propia definición; para Ferrando *la práctica de la performance, del happening, del evento, y de la maniobra no es fácil, aunque pueda parecerlo. Contiene y abarca un enorme número de ramificaciones, de engarces o de modos de hacer, y además carece de reglas fijas, lo cual, a primera vista hace que parezca difícil hablar en general de estas prácticas*. (Ferrando, 2009: 8)

De las entrevistas realizadas a distintos artistas de acción en el libro *10 x 10+1. acción!!* Entorno a la pregunta del sentido que para ellos tiene esta práctica observamos cuestiones importantes, pero sobre todo el hecho de que cada persona destaca una característica distinta del *Arte de Acción*.

Para Belén Cueto ( 2011) es el arte de la experiencia. En esta misma línea Isabel León ( 2011) se refiere a aquello que la performance le permite como experiencia: *son autorretratos en los que me muestro tal y como soy, donde experimento sensaciones y emociones. Son autorretratos instantáneos y efímeros y para los que ya no necesito cámaras, ni editar, ni montar, ni imprimir, ni exponer...sólo compartir un aquí y ahora*. Pone el énfasis en la poca necesidad de materiales para hacer sus piezas y relaciona este aspecto con las potencialidades prácticas que el arte de acción le brinda, la sencillez de creación que le aporta . (León, 2011: 131)

Ferrer ( 2011), por su parte, señala como importante el hecho de intentar organizar algo y llevarlo a la práctica, contando siempre con que esta acción, en sí misma, no tiene más valor que el de ser un punto de partida y que debe estar abierta a toda clase de intervenciones, de accidentes o de transformaciones *in situ*. (Ferrer, 2011: 109)

Hilario Álvarez ( 2011), por su parte incide en la importancia de la presencia llamándolo un arte presencial, no objetual y en el que los otros, los asistentes, están integrados y su función va más allá que la mera visualización. (Álvarez, 2011: 119)

En relación con la presencia y las necesidades materiales en la performance, el artista Joan Casellas reflexiona sobre su carácter interdisciplinario: *el Manifiesto Futurista, que señalaba la posibilidad de mezclar diferentes disciplinas, técnicas y materiales como el vidrio, el plástico, la luz o el agua, materiales que no fueran propiamente artísticos.* ( Casellas 2011: 141).

Para Manuela Maciá lo propio de la performance es lo efímero del hecho artístico, su desarrollo en el tiempo presente ( hay quien habla de tiempo real); la forma en que se presenta, el discurso artístico, frente a su representación convencional, sin que éste produzca objetos susceptibles de ser utilizados en el mercado del arte. ( Macia, 2011: 185)

Por último, Rafael Lamata sostiene que un elemento principal del arte de acción es que no existe una técnica definida , algo que permite una gran libertad narrativa: *permite poder contar, plantear cosas, sin necesidad de un conocimiento técnico previo.* Y habla también de la importancia de la disposición del público, a quien se le hace trabajar mental o físicamente. (Lamata, 2011: 201)

Es importante señalar que cuando hablamos de *Arte de Acción* nos referimos a aquel que en el que el accionar es el instrumento de creación, al igual que un clarinete lo es para un clarinetista.

Aquí la acción artística forma parte de un contenido, de una idea o de un concepto, que permite al artista ponerla en juego. De este modo la idea transita la acción y a su vez al artista.

El reconocimiento de los procesos artísticos como un modo de autoconocimiento, de elaboración de ideas y de replanteamiento de la realidad de nuevo nos emplaza a considerarlos como eficaces mediadores para el desarrollo humano; a concebir el arte como un modo de hacernos presentes en la vida, activando mecanismos de representación, de reconocimiento que nos permita redescubrir y resignificar el mundo que nos rodea.

Ya En los años 60, época de nacimiento de la performance, Fluxus afirmaba el Arte = Vida, y unos años antes Duchamp en su conferencia The Creative Act (1957) defendía que el sentido de la obra de arte dependía de la recepción y del contexto tanto o más que de la intención del autor . (Duchamp, 1957)

Durante estos años se produjeron numerosos cambios en el mundo del arte que comenzaron con un acercamiento a la vida; la expresión artística tenía que ver con el azar, con lo performativo, con el acontecimiento dándose el asalto a la esfera pública.

Se comenzó a plantear una mirada diferente desde el arte, la integración de distintas disciplinas artísticas, los escenarios y sus propios accionistas comenzaron a cambiar.

Lilian Mendizábal afirma que diferentes propuestas artísticas provenientes de la plástica, las artes escénicas, la danza y el teatro, han tomado para sí el término performance para designar un tipo de trabajo que se sale de las normas clásicas de sus disciplinas. (Mendizábal, 2012: 3)

Este modo de hacer, aquel que contiene elementos performativos, nos ha llevado a plantearnos, no tanto la cuestión de si es performance o no, como la necesidad de pensar el propio concepto de arte.

La performance es una disciplina artística que busca el arte total. Es este carácter integrador del arte de acción, su multidisciplinariedad , y su capacidad como agente renovador de los procesos de creación parte de las aportaciones que dicha disciplina puede hacer al arteterapia.

Bartolomé Ferrando (2009) habla de la integración y la importancia de las posibilidades que brinda el arte de acción:

*Toda performance se muestra así tejida o entrelazada con la manera de vivir, de hacer y de pensar del sujeto que la crea, el cual, a su vez, interviene en ella, construyéndola y dándole forma. Y esa actividad constructiva revierte de nuevo sobre el sujeto que la ha creado, potenciando su equilibrio y su desarrollo personal.* (Ferrando 2009: 9).



El eje de la creación en este caso es la persona, tomando valor la propuesta de ésta (concepto/ idea); el soporte del arte pasa a ser el propio individuo y los materiales pasan a un segundo plano.

Al hablar de arteterapia hablamos de lugares donde el protagonismo está en la persona que participa, su tiempo, su presencia y el espacio donde se realiza.

Como afirma del Río (2006) *el trabajo en arte-terapia es siempre impredecible, (...) es entonces cuando conviene no perder de vista que lo central es la acción creadora y la realidad en que se inscribe, entendiendo ésta no sólo como realidad ambiental, sino también realidad psíquica.*

La acción creadora es posibilitadora de relación con el espacio interno y externo de la persona , con lo otro, esto es así hasta el punto de que artistas performers focalizan la acción en la relación con el público, haciéndolo parte de la obra.

El ejercicio de la performance, afirma Ferrando, *sin duda, es capaz por si mismo de abrir divergentes en el comportamiento normativo de relación entre las personas, creando nuevos modos de diálogo y de intercambio, capaces de desatender o desviar lo espectacular.*(Ferrando, 2009: 57)

La acción artística permite, dentro del espacio educativo, que la comunicación se genere de maneras diferentes.

No se trata tanto de dirimir si lo que acontece en el taller es performance o no lo es, tampoco de descifrar si conceptualmente lo sucedido es arte o no, sino de poder descubrir en la acción un material valioso, significativo en relación con el proceso de quien lo ha producido..

Tal vez si la mirada de la persona arteterapeuta se dirige a la acción como a un modo de creación, será posible que descubra en el espacio terapéutico muchas de estas acciones imperceptibles de las que nos habla Ferrando.

En la performance el cuerpo del performer pasa ser lo que el pincel es a la pintura, un instrumento para la expresión. La acción, al ser transitada por el cuerpo, hace que el proceso de creación nos permita reconocernos en el mundo; nos devuelve nuestra propia capacidad de existir, nos devuelve la capacidad de ser. Afirma

*Ferrando que el cuerpo del performer ha dejado de evocar o recordar la voz del otro e incluso la suya propia, para estar allí presente, paradójicamente, con sus vivencias, sus sensaciones, sus inquietudes, sus deseos. Se crea así una cierta unidad entre la acción y el performer. (Ferrando, 2009: 37)*

Recogemos algunas de las características que pueden identificarse en la performance:

- Reconoce el espacio como elemento constituyente de la obra artística, por tanto se adecua y convive con el contexto, siendo este parte del discurso de la acción.
- Reconoce al público como accionista, generando un flujo de comunicación y acción con el/la otro/a y haciéndolo parte de acto artístico.
- Reconoce el arte inserto en la vida, y por tanto la vida como arte. Afirmando a todo humano como artista.
- Reconoce la acción como hecho de creación que transmite una idea desde el cuerpo, en un espacio y tiempo concretos.
- Reconoce el absurdo como posibilidad, la no acción como acción, la estructura de acción abierta, el proceso como obra, la interdisciplinariedad como posible y el silencio como portador de significado.
- Reconoce el arte bajado del pedestal para trabajar con la mínima esencia, con lo sencillo, con el cotidiano.
- Reconoce el límite como elemento acotador y como aquello a transgredir.

La performance permite trabajar desde de la personas y sus procesos, apostando por un crear desde la acción y no desde el producto.



### 3.2 PERFORMERS. Elementos de creación.

Resulta interesante realizar una selección temática estructurada a través de los elementos que constituyen la performance con las propuestas de una variedad de performers que nos sirven de ejemplos para la reflexión sobre la disciplina.

Torrens (2007) habla de la *triple constitución esencial festiva: presencia, participación y simultaneidad*. *Presencia en tanto se niega la representación – la repetición o imitación de lo real- para afirmar la presencia “real” y vital; participación en tanto no hay observadores externos y distantes, sino individuos participantes que son, a la vez, protagonistas; y simultaneidad en tanto tiempo y espacio adquiere la única dimensión del presente, y anulan la sucesión cronológica e instauran la “lógica de lo instantáneo”*. *La obra se presenta como “acontecimiento”: algo que se presente gracias a la acción del jugador*. (Torrens, 2007: 35)

#### a. PRESENCIA

En el arte de acción el cuerpo del /la performer aparece como contenedor del proceso artístico, pero también el cuerpo de los asistentes (físicos e imaginados) son a la vez parte de la creación misma.

Encontramos numerosos artistas que enfatizan la importancia de la presencia del público como co-creador de la obra, entre ellos destaca Ferrer, para quien performer y espectador constituyen un todo que realiza la acción, y Casellas, que afirma, en esta línea, que para él sin público no hay trabajo.

Por su parte, Ricardo Alonso defiende que, en el rescate del acto, su revalorización del cuerpo y su énfasis en la comunicación directa con el espectador, *la performance inauguró un espacio de difícil definición y de enorme productividad en el arte contemporáneo*. *En la actualidad, con la incorporación de la fotografía, el video y los multimedia, sus fronteras vuelven a desdibujarse una vez más*. (Alonso, 1998: 3)

Podemos detenernos en Artistas como Abramovic y Ulay, quienes en 1977, desarrollan su obra Imponderabilia. En imponen la presencia de su cuerpo desnudo en el vano de una puerta por donde han de pasar los asistentes a un museo.



2. <http://vibrisse.wordpress.com/2009/12/>. IMPONDERABILIA. 1977. MARINA ABRAMOVIC Y ULAY. FOTO: GIROGIANNA DEL MAGRO.

Esta acción plantea una alteración de lo cotidiano y toma el cuerpo como elemento dialogante con esta ruptura; la presencia se impone ante la presencia para generar una situación anómala en la construcción de la realidad.

También Lygia Clark, en 1966, se planteaba la presencia del público como creador de la obra, promoviendo las relaciones entre quienes participaban de ella y sus experiencias sensoriales a través del cuerpo. Es el caso de la pieza *Estructuras Vivas* (1969) en la que los extremos de cintas elásticas se ataron a uno de los pies de cada una de las cuatro personas tumbadas en el suelo y a las manos de las cuatro que estaban de pie, de esta forma la organización de los movimientos del grupo creaba una estructura que se construía a través de sus gestos.



3. Phelan, P. Arte y feminismo. ESTRUCTURAS VIVAS. 1969. LYGIA CLARK. PHAIDON: LONDRES.

En otros casos hay performer que se muestran y disponen al público para que sea éste el protagonista de la acción y decida lo que va a suceder; la artista se brinda al otro para generar situación.

Es el caso de piezas como Cut Piece de Yoko Ono , en el que la artista se sitúa sentada frente al público con unas tijeras y pide que le corten el vestido, permaneciendo en una actitud pasiva.



4. <http://www.centrohuarte.es/index.php/es/exposiciones/i-am-making-art-varios-artistas> . CUT PIECE. 1965. © YOKO ONO. VÍDEO. 9'. CORTESÍA DE LA ARTISTA.

También de la obra Rhythm 0 de Abramovic en 1974 en la que la artista aparece junto a una mesa y se ofrece a los espectadores como objeto sobre el que usar todos los objetos que hay sobre ella:: pistola / bala / pintura azul / peine / campana / látigo / lápiz labial / cuchillo de bolso / tenedor / perfume / cuchara / algodón / flores, entre muchos otros.

En esta acción, trascurridas seis horas, los espectadores pusieron fin a la performance.



5. <http://fette.tumblr.com/post/1983107981/top-photograph-of-the-performance-by-marina>

RHYTHM 0.1974. MARINA ABRAMOVIC.

Artistas como La Ribot *trabajan con el discurso de su cuerpo desnudo.*, la artista intenta, a su través, *reconstruir las metáforas que tradicionalmente se asocian al cuerpo femenino, revelando su aspecto más esencial.* ( Márquez, 2002:134).

En la entrevista de Jarque (2001) en El País decía:

“ Creo que el desnudo es grande. Su amplitud está en lo mucho que se puede decir con él. Es la forma más vulnerable y la más abierta en que me puedo presentar, la más pura. Sé que políticamente una mujer desnuda puede tener muchos significados, para algunos es una agresión. Pero creo que nunca se fija lo que es un desnudo y por eso me interesa. A mí me parece que es muy puro y que no impone por eso, también, la visión provocadora del desnudo no deja de tener cierta fascinación. Algo que viene de una naturaleza muy pura, neutra y pacífica puede llegar a provocar, es una paradoja. En estas piezas llega un momento en el que el desnudo desaparece, procuro cierta transparencia del cuerpo. Me interesa llegar a esa transparencia en la que ya no existo más.”



6. <http://trumansoft.blogspot.es/1253657940/http://trumansoft.blogspot.es/1253657940/>.  
<http://www.ch-arts.net/script/charts.Newsletter?callmode=detail&id=946>.

Y

OUTSIZED

BAGGAGE".2008. LA RIBOT. FOTOGRAFÍA DE MANUEL VASON.

Tradicionalmente, el cuerpo humano, nuestro cuerpo, y no el escenario, es nuestro verdadero sitio para la creación y nuestra verdadera materia prima. Es nuestro lienzo en blanco, nuestro instrumento musical, y libro abierto; nuestra carta de navegación y mapa biográfico; es la vasija para nuestras identidades en perpetua transformación; el icono central del altar, por decirlo de alguna manera. Incluso en los casos en que dependemos demasiado de objetos, locaciones y situaciones, nuestro cuerpo sigue siendo la matriz de la pieza de arte.

(Gómez-Peña, 2005: 8)

En esta línea Merleau- Ponty dice : *lejos de que mi cuerpo no sea para mí mas que un fragmento de espacio, no habría espacio para mí si yo no tuviese cuerpo.* (Merleau- Ponty, 1994 citado por Márquez 2002: 130).

A veces cuando la performance aparece, avisada o no, se abre una brecha en la comunicación entre quienes participan de la acción, Ferrer habla de *que el público, a veces, cae como en una especie de trampa* ( Ferrer, 1998: 17).

Como artista, se acciona con el público y este accionar resulta inevitable: sin ese otro-público no habría comunicación, la acción no podría ser tal. El acto de creación cuenta con un otro ( imaginado y real) que hace de testigo, y en el caso de algunas performance, como hemos visto, pasa, de ser creador de lo sucedido, a una especie de cómplice.

Dentro del espacio educativo podemos tomar la obra artística como un camino a recorrer juntos en el que cada cual es convocado a crear. Si tomamos la experiencia artística como obra abierta, podemos afirmar, como Duchamp planteó en la presentación de su libro “El proceso creativo” ( 1957 ) que es el espectador quien pone en contacto la obra con el exterior, añadiendo su aportación al proceso creativo.



7. ARCHIVO FOTOGRÁFICO. EL PAÍS. WEB. ÍNTIMO Y PERSONAL. 1999. ESTHER FERRER. EXPOSICIÓN EN EL MACBA, FOTO: DAVID ARGUIBAU.

En la obra íntimo y personal Esther Ferrer propone que el sujeto de acción sea el público; brinda la idea abierta a múltiples posibilidades para que el público accione y experimente sobre su *Partitura*:

ÍNTIMO Y PERSONAL. Una proposición

Esther Ferrer

Lo puede hacer una persona sola o muchas a la vez sin discriminación de sexo, edad o condición. Se lo pueden hacer también unas a otras, por parejas, en fila: el primero es medido por el segundo, que a su vez es medido por un tercero, etc., etc. Puede hacerse desnudo o

vestido, de pie o tumbado, en cualquier posición y situación. Ante numeroso público o en la más completa soledad, si es ante el público, puede ponerse un espejo al fondo en el que este se refleje. El resultado varía, pero no demasiado.

Cada persona dispondrá de un metro con el que se irá midiendo o midiendo al otro lentamente, la parte del cuerpo que desee. Cada vez que tome una medida pondrá sobre el lugar un punto, una nota musical o un número. Al mismo tiempo o inmediatamente después puede decir o no el número en voz alta, o tocar la nota que prefiera sobre un piano o cualquier otro instrumento musical disponible. Si le resultara más fácil, puede escribirlo en una pizarra. Las partes a medir son absolutamente libres, por lo que no es imprescindible que los hombres se midan el sexo (en erección o no).

Cuando cada cual considere que ha medido ya lo suficiente, basándose en su criterio personal, subjetivo y por supuesto anárquico, puede hacer lo que quiera, por ejemplo: 1) si ha anotado los números en la pizarra, sumarlos cuidando de no equivocarse, pero sin temor a hacerlo. Puede también anotarlo en el suelo y pasearse por encima (lo que facilitará su encuentro con los otros); 2) puede repetir el número cuantas veces lo desee al ritmo de su canción o sinfonía preferida; 3) puede hacer realmente lo que tenga ganas, solo o con aquellos a quienes su proposición interese; 4) puede marcharse tranquilamente; 5) puede quemar en un cenicero todos los números o puntos o notas pegadas en su cuerpo, etc.

Las palabras ÍNTIMO y PERSONAL son únicamente informativas, pueden pegarse sobre el cuerpo o escribirse. La foto es facultativa. Si el resultado le ha satisfecho plenamente, vuelva a empezar cuantas veces quiera.

(Ferrer 1971, web)

## **b. ESPACIO**

Crear es habitar el espacio de un modo diferente; intervenimos en él alterándolo, por lo que los procesos de creación nos hacen ser en el mundo, representarnos, reconocernos y redescubrirnos en los espacios que nos rodean.

La performance permite hacer de hilo conductor de elementos que en determinados contextos aparecen divididos: el espacio de la realidad, el yo, lo otro y los espacios internos de cada persona. En este sentido podríamos afirmar que la performance tiene una función conectora.

El contexto es parte nuclear del discurso en algunas performance y happenings que reflexionan acerca del espacio donde va a realizarse.

Tal vez fuera el carácter trasgresor del arte de acción, su vocación para desvincularse del arte institucional, el énfasis puesto en el Arte = Vida que planteaba Fluxus o la lucha por hacer del arte una herramienta de expresión cotidiana, lo que hizo artistas como quienes hemos nombrado, buscaran nuevos escenarios, entre ellos la Ciudad.

Puesto que no tiene lugar específico, no tiene lugar propio, ocupando todos los lugares donde se produce, pues puede utilizarlos todos. A mi me gusta decir que la performance no tiene domicilio fijo, y como es el caso de todos aquellos que no lo tienen, su domicilio es la calle.  
(Ferrer, 1998: 21)

Un claro ejemplo de esto lo constituyen algunas de las propuestas que hicieron el Situacionismo (Movimiento Situacionista) en el año 56. Fueron artistas que desarrollaron la teoría de la transformación de la vida cotidiana, mientras criticaban la sociedad del espectáculo por medio de la invención lúdica y de la construcción de situaciones.

Uno de los conceptos que propone Debord (1958) es el de la Deriva:

Entre los diversos procedimientos situacionistas, la deriva se presenta como una técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos. El concepto de deriva está ligado indisolublemente al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica, y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo, lo que la opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y de paseo.

Debord ( 1958, 2 de julio)

El espacio de la ciudad, en este caso, es tomado como contenedor de experiencias. Las acciones situacionistas se producían de forma espontánea, tomando la calle como escenario y sin tener que ver nada con el espectáculo.

Posteriormente, algunas propuestas de performances se han producido en las calles de las ciudades, es el caso de Suite Venitienne de Sophie Calle en la que la artista sigue a un hombre que había conocido en una fiesta en París. En esta acción la artista estuvo siguiéndole durante dos semanas sin que él se diera cuenta, hasta que finalmente se enfrentó a ella.





8. Phelan, P. Arte y feminismo. SUITE VÉNITIENNE. 1980. SOFIE CALLE. PHAIDON: LONDRES.

Este es también el caso de la obra *Following Piece* en 1969 de Vito Acconci



9. <http://tiffobenii.wordpress.com/surveillance/vito-acconci-2/>. FOLLOWING PIECE. 1969. VITO ACCONCI.

Como afirma el propio artista *Salir a la calle era, literalmente, una forma de salir de los márgenes*. Vito Acconci citado en *Dialogues in Public Art*.

En esta pieza, de nuevo el artista toma la persecución como eje de la acción; en este caso persigue a varias personas dejando en su decisión el destino de sus recorridos.

Actualmente se lleva a cabo el proyecto la revista *Caminada*, que se ha llevado a cabo en distintos barrios de Madrid. Los propios creadores explican: es un *Proyecto*

*artístico colectivo en el que se propone "el paseo" como acto creativo de conocimiento y transformación simbólica del espacio urbano o natural.( VV AA, 2007, 15 de Julio)*

Es importante señalar que en las obras de aquellos artistas que apuntan a la reflexión sobre el propio espacio, el contenido simbólico y físico se puede hacer visible, a través de las performance realizadas. La acción aparece visibilizando, haciendo tangible, el contenido histórico, político y social del lugar.

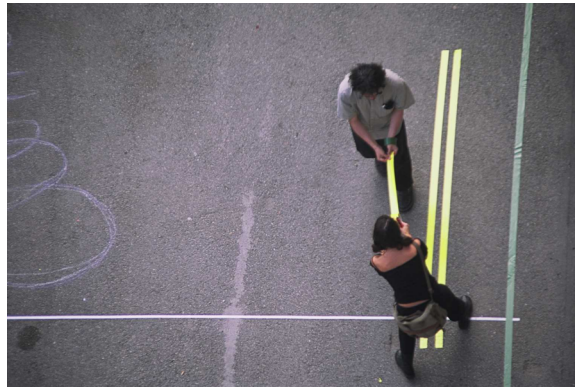
Valga como ejemplo la obra de Los Torreznos frente al Museo del Prado: Contando balazos.



10. CESIÓN DE LOS ARTISTAS. CONTANDO BALAZOS. MUSEO DEL PRADO. 2007. © LOS TORREZNOS. PROPUESTA PARA EL PABELLÓN ESPAÑOL EN LA BIENAL DE VENECIA 2007.

También en este sentido se produce la acción de Rosa Mesa en 2005, en el proyecto Jaime Sabartes. En él la artista denunciaba la expropiación del terreno a familias que había vivido en la plaza por muchos años. Fue marcando con cintas los edificios que se habían demolido y escribió en estos espacios los nombres de las familias que allí habitaban, con cinta verde marcó los lugares donde había espacios

naturales. Posteriormente puso cuadernos en los que las personas que pasaban podían escribir sus opiniones, dibujar etc.



11. <http://rosamesathomasproffe.blogspot.com.es/>. PROYECTO JAIME SABARTES. 2005. ROSA MESA.

### c. TIEMPO

El tiempo de la performance es el tiempo real, el que podríamos llamar cronológico; sin embargo los tiempos de cada persona son variables, dependen de la circunstancia de cada individuo. Ferrer ( 2009) afirma que la performance integra los tiempos:

Primero el tiempo de ella misma en cuanto obra (...). Además está lo que llamamos el tiempo real, es decir el tiempo convencional, el del reloj, que yo introduzco siempre en mis performance, de forma muy diferente pero está también siempre presente.

No hay que olvidar el tiempo psicológico de cada uno de nosotros y ciertamente muchos otros tiempos, el tiempo biológico, micro-tiempo, mega-tiempo, el tiempo profano, el tiempo sagrado, etc. (Ferrer, 2009: 4)

Aizpuru dice que *Ferrer incorpora en sus performance el concepto cagiano de que música no es compás, ni ritmo, ni sonido, sino simple “duración”, esto es, algo que ocurre en el tiempo. (...) El tiempo pasa y ella lo cuenta, uno, dos, tres, quince, cuarenta, sesenta segundos; otras veces incorpora a la acción un reloj, vuelto de cara al espectador, para mostrar el paso del tiempo, un tiempo real, no ficticio.* ( Aizpuru,1998: 15)



12.CATÁLOGO EN CUATRO MOVIMIENTOS. ARTIUM. EL TIEMPO DE LA PERFORMANCE. ANSALDO, 1989. FOTO: FRANCESCO CONZ.

En la performance One Year Performance (<http://www.tehchingsieh.com>) de Tehching Hsieh quien articula una idea con el condicionante de que ésta se dará a lo largo de un año, el tiempo “toma” la obra, y la vida se convierte en arte; el proceso, su desarrollo en el tiempo, constituye la obra en sí.

Tehching Hsieh ha realizado estas performance de un año, en varios años consecutivos. La realizada en el año 1983 contó con la participación de Linda Montano y Tehching, que permanecieron unidos por una cuerda durante un año:

July, 1983 STATEMENT

We, LINDA MONTANO and TEHCHING HSIEH, plan to do a one year performance.

We will stay together for one year and never be alone. We will be in the same room at the same time, when we are inside. We will be tied together at the waist with an 8 foot rope. We will never touch each other during the year.

The performance will begin on July 4, 1983, at 6 p.m., and continue until July 4, 1984, at 6 p. m.

—Linda Montano —Tehching Hsieh <sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Julio de 1983 DECLARACIÓN

Nosotros, Linda Montano y Hsieh TEHCHING, planeamos hacer una actuación de un año. Vamos a estar juntos durante un año y nunca estaremos solos. Vamos a estar en la misma habitación al mismo tiempo, cuando estamos en el interior. Estaremos unidos en la cintura con una cuerda de 8 pies. Nunca vamos a tocarnos el uno al otro durante el año.

La actuación comenzará el 4 de julio de 1983, a las 6 pm, y continuará hasta el 04 de julio 1984, a las 6 p. m.

-Linda Montano

-Tehching Hsieh





13. <http://bodytracks.org/2009/08/linda-montano-and-tehching-hsieh-artlife-aka-rope-piece/> ONE YEAR PERFORMANCE. 1983. , LINDA MONTANO AND TEHCHING HSIEH.

Filipa Pontes presenta una acción en la que el propio concepto va acorde con el hacer de la obra. la artista va creando a medida que pasa el tiempo una obra escrita en la pared, que nombra el valor de su propio tiempo. Escritura en acción que da tiempo a su propio tiempo, en el texto que produce nos habla de la búsqueda del tiempo, tanto como aquel que emplea para escribirlo; un juego paradójico que nos hace reflexionar sobre el valor de nuestra propia temporalidad.



14. FREEDONIA 6 MAYO 2011.PERFORMANCE DE FILIPA PONTES. FOTOGRAFÍA DE SILVIA BUSTAMANTE.

Una pieza que consideramos significativa porque cuestiona la estructura preestablecida de una obra artística y hace una alteración del tiempo de exposición

de una pieza es la que el grupo ZAJ, formado por aquella época por Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Ramón Barce, propuso en 1964.

En ella los artistas, tal y como nos relata el documento, trasladaron unos muebles en un itinerario concreto sin previo aviso. De la obra queda el documento que testifica que aquello sucedió.



15. ZAJ INVITA A VD. (1964). Autor grupo ZAJ. Del Blog: [eldeseodeandar.blogspot.com](http://eldeseodeandar.blogspot.com).

### 3.3 PROCESOS DE CREACIÓN EN ARTETERAPIA

*Escribir: tratar de retener algo meticulosamente, de conseguir que algo sobreviva: arrancar unas migajas precisas al vacío que se excava continuamente, dejar en alguna parte un surco, un rastro, una marca o algunos signos.*

Perec.G. (1974) Especie de Espacios.

Escribir, crear, es dejar ese rastro, ese tratar de que algo sobreviva del que nos habla Perec. Un sobrevivir que tiene que ver más con la capacidad de existir que con la de perdurar.

La creación como rastro, como huella, aquella que es lo inmaterial de su forma, es tal vez lo que se da en los procesos de creación en contextos de desarrollo personal, y por tanto en el arteterapia.

López (2011) escribe:

La creación, el hecho de intervenir en el mundo, es un acto que incluye el dejar la huella, el dejarse en la huella, por ello trazo ligado al tacto y a la caricia- caricia dada o caricia recibida. Huella de nosotros/as y huella del mundo en nosotros/as. Reflejo, reconstrucción, señal, el dibujo es huella, índice de sí, y a la vez icono, y a la vez símbolo. Encierra múltiples y complejos significados que remiten a complejas tramas de lo psíquico donde se entremezclan las demandas, las pulsiones, los fantasmas. (López, 2011: 33)

Cuando el arte aparece como posibilitador de la existencia, se da lugar a lo subjetivo del individuo. Las obras, entonces, pueden ser residuos de lo que sucedió; reflejo de las huellas que nombran Perec y López; pero también pura materia inerte, sobre la que el pasado tomó vida para ser cómplice del universo interno de la persona. El acto de crear es entonces efímero, y se constituye en virtud de lo que fue.

En el arte de acción el tiempo es parte fundante de la obra, de modo que repetir la obra no es repetirla realmente. Y es que aquello que fue la creación, incluso si la obra es la misma, será muy diferente.

El arte como huella, como indicio (Mandoki, 2004), aparece como hilo de unión entre la realidad y el hacer artístico; es aquello donde la realidad de la cosa contagia de realidad a su imagen. *Esta transferencia de realidad se puede explicar no sólo por*

*iconicidad sino además por otro proceso que se define en semiótica como “ signo inidicial”.* (Mandoki 2004: 2)

Cuando los procesos de creación comprometen al individuo, se convierte en el eje protagonista de los mismos. Entonces la creación forma parte de un proceso vital potencialmente movilizador y suele tener un discurso rizomático, no lineal. La creación, dice del Río (2009), implica al ser humano de una vez, en su totalidad, dando lugar a una experiencia en la que lo emocional, lo cognitivo y lo sensorial se presentan de forma inseparable.

Desde el campo del arte Mendiazabal (2012) afirma que la realidad que rodea a los artistas actualmente hace que éstos piensen, reflexionen y produzcan con aquello que les atraviesa el cuerpo. Esta conexión comunicacional interna-externa permiten que el proceso se ramifique (rizoma), generando un amplio abanico de eventos que les lleva a la expansión, fricción y difusión de los límites del pensamiento artístico.

Ya en 1967 el artista Roy Ascott escribía: *Cuando el arte es una forma de comportamiento, el software predomina sobre el hardware en el plano creativo. El proceso sustituye en importancia al producto, igual que el sistema remplaza a la estructura.* (Ascott,1967 citado en Jaschko 2010: 25)

La acción creadora es siempre generadora de un espacio potencial sobre el que otras formas de ser, de pensar, de actuar, son posibles. En arteterapia, así como en contextos de desarrollo personal a través del arte, ese espacio resulta fundamental.

Reisin, al igual que Përec, reflexiona sobre el acto de escribir:

¿Acaso el escribir es solamente el acto de tomar el lápiz y papel (o estar frente a la computadora) o las fuentes de esa producción se ligan con cada experiencia, pensamiento, emoción, por mas alejadas nos parezcan? Es abrir el espacio para construir puentes con palabras, entre *distantes* cuestiones internas. Reisin (2003, 156)

La creación, cuando lo es realmente, no es un hecho aislado en la realidad de la persona sino que actúa de puente (Reisin, 2003), de hilo conductor entre las distintas instancias de la experiencia humana. Genera un espacio en el que sea



posible desarrollar un juego de ensayo y error, donde poder probar, poner *en juego* la realidad.

Por ello, si el acto de crear es siempre, para el ser humano, una vía de enriquecimiento vital, cuando se desarrolla bajo los parámetros del lenguaje no verbal, presenta características específicas. Permite a la persona que su mundo interno pueda tomar formas alejadas del discurso habitual, y supone una vía complementaria para la comunicación humana.

Resin A. (2003) habla de que *el arte ofrece reticulados cuyos puentes pueden conducir a verbalizaciones (entendimientos) de cuestiones que a simple vista no aparecen unidas (virtud de los puentes)*. (Reisin, 2003: 32)

La comunicación no verbal es la forma fundamental de comunicación en el mundo infantil, más aún cuando el lenguaje todavía no ha aparecido. *El niño, la niña, vincula su intimidad a otros canales no verbales: dibujos, juegos, modelados, etcétera*. (Punta, 2006: 215)

Desde el psicoanálisis se distingue entre procesos primarios (inconscientes) y secundarios (conscientes), y se sostiene que el sufrimiento psíquico deriva de las formas en que los primeros acceden o no al ámbito de desarrollo de los segundos: descarga, sueños, sublimación, etc. vs. represión, escisión. Sin embargo, cada vez son más los autores que comienzan a interesarse por un tipo de procesos “intermedios” a los que denominan “terciarios” (Green, 1972) y que se vinculan con los espacios/procesos de creación y juego a los que Winnicott llamó “transicionales”. Un espacio que *no es cuestión de realidad psíquica interna ni de realidad exterior*. (Winnicott, 1951: 87).

*El proceso terciario es la articulación e implicación mutua en el campo analítico entre los procesos primarios y secundarios freudianos que permiten en un segundo movimiento (Zukerfeld & Zoris Zukerfeld, 2003, 2006) capturar y dar nuevo sentido a lo originariamente irrepresentable a partir de vínculos inter subjetivos significativos*. (Zukerfeld, 2011: 357)

En esta misma línea de pensamiento se refiere Fiorini al psiquismo creador y a las distintas formas de organización del pensamiento que pone en juego. Describe los procesos terciarios como procesos que:

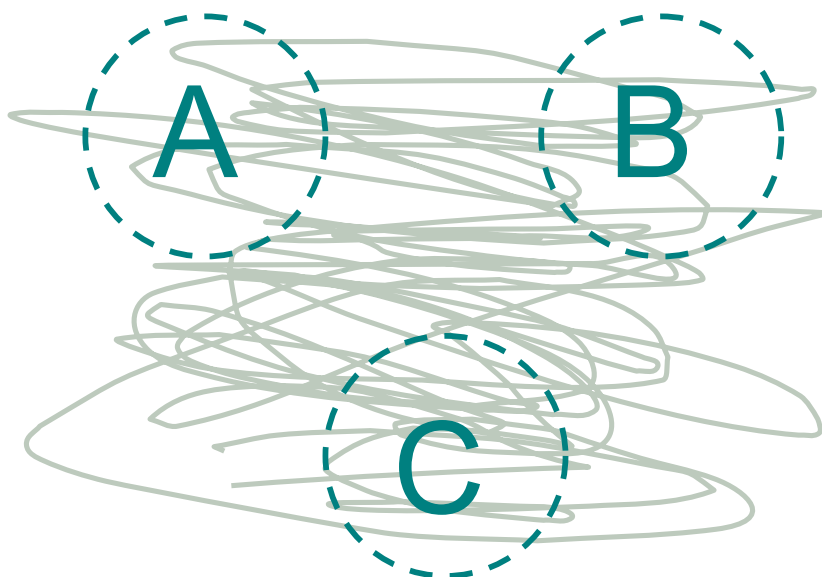
- *articulan y distinguen espacios de: dado, imposible y posible;*
- *desorganizan formas constituidas y trabajan la reorganización de nuevas formas o nuevos sentidos;*
- *constituyen así objetos abiertos a múltiples significaciones;*
- *y que hacen coexistir en ellos diferentes formas de temporalidad.* (Fiorini, 1995: 20 de julio)

Y afirma que dichos procesos terciarios: *son formaciones que trabajan el psiquismo creador y que no están en los límites del proceso secundario, tampoco se reducen a lo que Freud llamó “procesos primarios de pensamiento”, y tienen rasgos propios que las definen.* (Fiorini 1995: 20 de julio).

El acto de crear se produce dentro de la experiencia subjetiva (realidad interna) tanto como de la objetiva (realidad externa). Forma parte de ambas, pero no es ninguna de las dos, (o tal vez es un poco de cada una). Digamos que el acto de crear aparece en *medio de*, pero no es de una ni de otra, por eso aparece como ficción, como algo que no es, lo que sin embargo y formalmente, sí es.

La arteterapeuta Montse Omenat dice que: *los objetos artísticos son una buena manera de comenzar, actúan como intermediarios, en ese lugar donde no hay palabras aparecen las imágenes.* (Omenat 2006: 245). Y define esta intermediación como espacio de encuentro o lo que ella llama *de síntesis*, entre lo verbal y no-verbal, el interior y exterior, hacer y hablar, fantasía y realidad, intuición y racionalidad, cuerpo y mente, etc.

Tomando a Winnicott (1951) como referente, podemos afirmar que es en el juego, y quizá sólo en él, donde el niño, el adulto, están en libertad de ser creadores. Nos servimos del siguiente dibujo esquemático para reflexionar sobre las cuestiones del lugar de la creación en los espacios terapéuticos.



15. PROCESOS DE CREACIÓN. 2012. Ana Rosa Sánchez.

Donde A sería la persona (bebé, adulto) que juega- crea con B (objeto, juguete, obra) y donde el proceso de creación serían las líneas verdes: por un lado aquello que implica al sistema A-B (persona- creación) en cuanto producción in-mediata, y por otra el campo que C (madre, padre, arteterapeuta) despliega en tanto campo *mediato* (que observa, contiene, cuida el evento de creación y valida/es testigo de su existencia).

En este marco se desarrolla el Arteterapia, que Alejandro Reisin define como: *un dispositivo con objetivos enmarcados en la salud mental desde el desarrollo del potencial creativo y expresivo a través del arte, cuyas manifestaciones son facilitadoras e instrumentadoras de modalidades terapéuticas artístico-expresivas que otorgan significaciones nuevas y resemantizaciones al padecimiento psíquico.* (Reisin, 2003: 10).

Tal y como apunta del Río (2009) es importante señalar la diferencia fundamental que existe entre los talleres de arte y los de arteterapia. La autora afirma que mientras que los primeros se dirigen a la elaboración de objetos y centra su atención en la relación objeto- paciente, los segundos se dirigen a favorecer procesos de creación activos, y encuentran su sentido en la relación objeto- sujeto- arteterapeuta.

*El arteterapia constituye por definición una vía de trabajo con la individualidad del sujeto.* (Del Río 2009: 138).

En este contexto hemos de enfatizar la importancia de la relación paciente -proceso de creación, así como la del vínculo paciente - arteterapeuta. *Los seres humanos son inseparables de su campo interpersonal, y lo son siempre y en forma inevitable. La personalidad individual toma forma en un entorno compuesto por las otras personas. El individuo está en continua interacción con otros.* (Sullivan citado por Mitchell y Black, 2004: 118)

En este sentido, y como en toda relación psicoterapéutica, afirmamos que el arteterapeuta acompaña, contiene y fomenta la mejora psicosocial del paciente. *El psicoanalista existe en la medida en que la intervención del analista puede recomponer, tejer o retejer una trama, hasta armar trama que no existía previamente.* (Punta, 2006: 214).

El proceso arteterapéutico, así como los procesos de creación que en él se dan, implican transformación. Al fin y al cabo *crear es sin duda dar curso a la inmanencia de lo nuevo, de lo que no es posible previamente.* (Del Río 2006, 73).

En la triada relacional (paciente-obra-arteterapeuta) consideramos importante reflexionar sobre el papel del objeto artístico, sobre él dice Omenat (2006) que: a diferencia de la palabra, es tangible, y puede ser conservado de sesión en sesión. A su vez hemos de destacar que el objeto es importante en tanto que posibilitador de cambio, de transformación y/o de elaboración. Con esto queremos decir que es importante en tanto forma simbólica, pero que, como afirmábamos anteriormente, el individuo es el eje central del proceso y no sus producciones.

Esta reflexión resulta especialmente pertinente en la presente investigación, que toma como vías de creación el Arte de Acción. Tal y como se expone en los casos que presentamos, hay ocasiones en las que el acto de crear se dirige, no sólo al objeto sino también o exclusivamente a la acción, a una acción que es efímera, que pasa, pero que tiene un alto contenido creativo.

## 5. MARCO EPISTEMOLÓGICO

La investigación que se presenta es de carácter cualitativo, y se desarrolla según un enfoque hermenéutico dialéctico. La metodología cualitativa ha sido considerada la más adecuada a dicha investigación ya que *ésta busca los significados desde la interpretación de sus actores, sin imponer a priori los significados contruidos por el investigador*. (Quintanilla y Sarriá, 2006:7).

A fin de observar y analizar el papel de la acción en talleres de arteterapia, se ha procedido a la exposición de tres estudios de caso representativos, acontecidos respectivamente en tres talleres de arteterapia diferentes.

El método empleado ha sido el estudio de caso de tipo instrumental, ya que *el interés se centra en el estudio en profundidad de sus rasgos específicos y la singularidad del caso tiene un funcionamiento específico*. (Quintanilla y Sarriá, 2006:17).

La muestra es intencional, obtenida de entre quienes han participado en tres experiencias distintas (un total de tres participantes distribuidos de la siguiente forma: una en el Taller de Mediación Artística ( Arteterapia), uno en el Taller de Arteterapia de la Planta de Pediatría del Hospital UPH y una en el Taller de Arteterapia del Centro Hispano Marroquí) con el objetivo de ser representativa de un contexto de estudio que se configura como plural, a partir de los siguientes criterios de inclusión:

- Haber asistido con regularidad a un taller de arteterapia.
- Haberse producido durante su procesote creación una acción.
- Haber firmado el consentimiento informado.

Para la exposición de resultados se han seleccionado tres casos, uno por taller; de esta forma se persigue exponer el fenómeno (la generación, de forma espontánea, de una acción en el proceso de creación en el marco del taller) de una manera más plena, a través de un conjunto de personas claramente diferenciado en cuanto a edad, género, cultura, etc.

La investigación se ha desarrollado en varios momentos diferenciados:

- Durante todo el proceso se ha procedido a la recogida de información relevante, si bien resulta especialmente significativa toda la recogida durante la fase de talleres.

[illegible]

## CASO 1.

Este caso forma parte del proyecto Taller de Mediación Artística (Arteterapia) con niños y niñas en la Escuela Infantil Takara de Boadilla del Monte (Madrid), realizado entre Noviembre de 2011 y Junio de 2012.

El taller se planteó con una periodicidad quincenal y una duración de una hora, en horario extraescolar (17:00 a 18:00 horas).

El grupo inicial estaba formado por 2 niñas y 3 niños, 4 de ellos con síndrome de Down.

El objetivo principal del taller era *promover el desarrollo integral de la persona, favoreciendo con ello su bienestar psicosocial (autoconcepto, autoestima, sentimiento de capacidad, vinculación social, capacidades de afrontamiento, etc.), facilitando para ello cauces para la expresión, la comunicación y la integración de los distintos estados emocionales a través del hacer artístico.*<sup>2</sup>

Su planteamiento parte del contexto (educativo), y busca generar una experiencia que contribuya a su significación. Algunas de las aportaciones más importantes serían:

- El carácter lúdico y estético de la actividad artística, que favorece la vivencia de situaciones en las que prima el disfrute y el autocontrol.
- El potencial expresivo y comunicativo del lenguaje artístico, que favorece la simbolización, la posibilidad de expresar o contar cosas a través de la ficción. Imaginar posibilidades, jugar con ellas, expresar deseos y temores, familiarizarse con el entorno, jugar a cambiar las cosas, cambiar de rol, etc.
- La materialidad de la obra producida, que implica tanto un proceso de realización: en el que está presente la manipulación de materiales, la posibilidad de equivocarse, de aprender, de ilusionarse, de afrontar retos, etc.; como un resultado final concreto (un objeto) con el que jugar con los otros: mostrarlo, guardarlo, regalarlo, etc.<sup>3</sup>

El taller parte de la hipótesis de que todos los niños y niñas, independientemente de una posible alteración cromosómica, son capaces de generar procesos artísticos significativos, siempre y cuando se habilite un espacio que les permita “sentirse

---

<sup>2</sup> del Río, M. (2011) Proyecto de Mediación Artística (Arteterapia) con niños y niñas en la escuela.

<sup>3</sup> Idem

capaces”. La edad de los participantes (3-5 años) es un hecho importante, ya que hablamos de personas para las que el lenguaje verbal ofrece aun muchas limitaciones. El lenguaje artístico:

- *Resulta muy útil como medio para promover procesos que impliquen control, autonomía y autoconfianza.*
- *Facilita dinámicas de exploración de sí mismo, de los otros y del entorno.*
- *Favorece la creación y consolidación de vínculos.*

*Una de las características propias de este tipo de talleres es la figura del/la responsable del taller. Se trata de una persona formada específicamente, que conoce el medio artístico, pero también las posibilidades de dicho medio en el trabajo con el desarrollo humano para lo cual ha desarrollado habilidades de escucha, contención y facilitación emocional. (Del Río 2011: 3)*

## **Laura**

Laura es una niña de 3 años con Síndrome de Down. Al comienzo del taller los padres informaron de su dificultad para las relaciones sociales. Con el resto de niños y niñas a menudo se producían situaciones difíciles, se enfadaba mucho y en ocasiones les pegaba; se enrabietaba con facilidad y planteaba algunas actitudes de carácter autista, como un escaso contacto físico y ocular.

Durante las primeras sesiones tendía a aislarse en algún lugar que le permitiera mantenerse alejada del resto de compañeros. Estos lugares parecían brindarle cierta seguridad y se deleitaba en ellos, sus trazos eran suaves, intermitentes, utilizaba materiales que no implicaran mucha carga matérica, aunque sus intervenciones solían ser muy limitadas en el tiempo.

Sus trazos parecían permitirle dejar una huella de su paso: paredes, mesas, armarios, colchonetas... cualquier superficie servía como soporte para su acción pictórica, una acción que parecía nacer directamente de lo corporal: un cuerpo que pintaba, como si toda ella fuera a su vez un pincel o un lienzo, sin mostrar un límite reconocido como tal por ella entre un plano y otro.





# 1. LOS RASTROS DE LAURA. PRIMERAS SESIONES. FOTOMONTAJE DE PAULA TEJEDOR.

En seguida comenzó a sentarse en espacios más centrales del terreno de creación (tomando por éste el aula en el que se daba el taller) y a crear en varios papeles a la vez, esto iba sumado a la mezcla de utensilios de creación ( pincel, brocha, esponjas). En esta etapa se la fue acompañando en la creación de límites, en el enmarcado del terreno de juego-creación. Se comenzó a crear el vínculo entre Laura y las talleristas. En estos días comenzó a pintar con la mano, esta acción la tomó como rutina y a lo largo del tiempo en el taller repetía el acto de pintarse la mano con pintura y ponerla sobre el papel.



2. CREACIONES DE LAURA. 2012. FOTOGRAFÍA: ANA ROSA SÁNCHEZ.

Al cabo de pocas sesiones comenzaron a producirse las primeras interacciones con el resto de participantes. Primero de una forma casual, encuentros fortuitos que le permitieron ir familiarizándose con ellos, así como con el resto de los elementos del taller. Pero más adelante comenzaron a hacerse más conscientes.

Durante todo el tiempo que duró el taller y en este sentido, destacamos dos momentos clave:

Durante la sesión 12 y de forma espontánea, todos los niños coincidieron en un radio de acción bastante próximo y, primero unos y luego el resto, comenzaron a percutir con los pinceles sobre algunos botes de pintura de dedos, para continuarlos sobre otros materiales. Esto fue el comienzo de una improvisación sonora que se repitió en varias sesiones con todo el grupo, casi siempre iniciada de manera espontánea y en la que ella participaba activamente.

Por otra parte, y en la sesión 9 se produjo un encuentro similar en torno a un espejo. En este caso uno de los niños, después de examinar la imagen que le devolvía el espejo, comenzó a pintar sobre él, mientras, poco a poco, el resto fue tomando posiciones dentro del mismo espacio hasta generarse una trama conjunta. Como en el caso anterior, esta dinámica fue repitiéndose en varias sesiones posteriores.

Durante la primera sesión que llamaremos *del espejo*, Laura se colocó en uno de los bordes, de forma que sólo su mano se reflejaba claramente, mientras su cuerpo

permanecía fuera de su campo de visión. Se inició así un juego que parecía consistir en registrar con la mirada las evoluciones de su mano accionando en el espejo. Miraba atentamente el recorrido de su mano y el trazo que la cera iba dejando como consecuencia, siempre desde fuera, como si asistiera a una representación de la que no fuera la protagonista. I

Más adelante, en sesiones posteriores, se produjeron dos movimientos simultáneos: el resto de su cuerpo fue accediendo a la experiencia del reflejo mientras sus trazos iban relacionándose con los del resto de sus compañeros.

Fue entonces cuando comenzó un juego que al comienzo, como muchos juegos infantiles, parecía un “sinsentido”. Lo que llamaremos *el juego de las puertas*, consistía en un cerrar y abrir alguna puerta en relación con algún otro que le observara. Abría una puerta, se despedía y se iba al otro lado, la cerraba, siempre con la certeza de que alguien le estaba mirando, haciéndose cómplice de su juego, y luego volvía a entrar saludando con su “nueva” llegada.

Un juego que se producía en distintos lugares, según nos informó la madre y que se repitió durante mucho tiempo, en distintas sesiones, aunque fue variando porque cada vez se dirigía a una puerta diferente, que le llevaba a lugares diferentes consecuentemente.

Laura se iba y venía, parecía haber un disfrute en la acción de despedirse, de saludar, tal vez porque era mirada por el otro, que le devolvía su propia mirada de sí, su existir. Un ir y venir del otro lado que recordaba al asomarse al espejo y al encontrarse en él con su reflejo y el de los otros.

Si bien todas sus creaciones tenían en la acción un elemento fundamental, en este caso era todo lo que había. A través de ella le era posible *actuar* la separación tanto como la de la posterior reunión. Jugar a ser, a estar y no estar, a dejar de mirar y a dejar de ser mirada sin pérdida de sí; a volver y a encontrarse: a volver a mirar y a volver a ser mirada por el otro.

Esta acción espontánea fue el despegue de un proceso de individuación, de reconocimiento de sí y del otro que fue importante para ella, pero también para

quienes la observábamos; nos ayudó a comprenderla y a ver los lazos invisibles que se trazan entre la persona y su cuidador y/o terapeuta.

## Reflexión

Podríamos reflexionar acerca del funcionamiento de Laura en relación a los otros, pero sobre todo acerca de la forma en que le fue posible el acercamiento y la interacción con sus compañeros: a partir del trabajo de elaboración/descubrimiento de sus propios límites; a la posibilidad de reconocerse como otra, como ser individual, vinculada y a la vez separada de los demás.

El niño de entre seis y dieciocho meses sufre una experiencia profunda y transformadora cuando se da cuenta y queda cautivado por su propia imagen en el espejo. (...) El espejo para Lacan tiene una función ejemplar (1975: 121) que representa la manera en la que el yo se construye en torno a ilusiones, imágenes, que se convierten en la base de lo imaginario. (Michell y Black, 1995: 307).

Desde sus primeras creaciones, Laura tuvo en el cuerpo el polo fundamental sobre el que construir/construirse un discurso. La pintura se disponía sobre los distintos soportes sin solución de continuidad, como si no existieran límites precisos. Mano-papel-pared-mesas-suelo-espejo, sus creaciones comenzaron pintándose la mano, dejando su huella literalmente. Sólo una vez se hubo apropiado del espacio pictórico a partir del cuerpo pudo iniciarse el cambio hacia el afuera. Quizá el espejo, como superficie que a su vez la incluía e incluía a los otros, le dio la posibilidad de investigar e intervenir confiadamente sobre los límites internos- externos de su ser.

*La primera gran tarea del desarrollo implica, , en el esquema de Kernberg, la clarificación psíquica de lo que es uno mismo y el otro ( separación de la imagen de sí mismo de las imágenes de otros). Si este objetivo no se cumple , no emerge un sentimiento formal del self como separado y externo, no se establece una clara distinción entre la experiencia y la mente de uno mismo y la experiencia y la mente de otros. (Michell y Black, 1995: 277)*

Pero una vez detectado este movimiento el trabajo con Laura se dirigió a acompañarla en este proceso. Cabe recordar las preocupaciones que tanto la escuela como su familia manifestaba acerca de su funcionamiento social.

La hipótesis que manejábamos era que sus modos de relación se encontraban íntimamente relacionados con una forma de procesamiento de la realidad muy centrada aun en la sensación, en lo corporal, y que tal vez pudieran ir cambiando a medida que ésta pudiera ir dejando paso a otra más emocional, que contemplara a los otros y al espacio como realidades distintas de sí misma. El recorrido que va del cuerpo al espejo y del espejo a la puerta, parece haberle permitido una vía de entrada en la realidad des-centrada de sí, pero a la vez genuinamente suya.

Una vía que también nos remite al arte, aquel que es recreado con la mirada del otro, ese público que vuelve a reconstruir a la obra, a volverle a dar vida.

## CASO 2.

El caso que se presenta ha tenido lugar dentro del Proyecto *Camas de Colores*, Talleres de Arteterapia en el Servicio de Pediatría del Hospital Puerta de Hierro de Majadahonda.

Tal y como se recoge en la propuesta de taller del Proyecto de investigación presentado en 2011<sup>4</sup>:

Los talleres pretenden dar lugar a un espacio distinto dentro del medio hospitalario, focalizado en la “normalidad” y la salud, desde el que facilitar la integración de la experiencia de hospitalización, reducir posibles sentimientos de miedo e incrementar el bienestar percibido y la percepción del control.

A través de esta actividad se pretende contribuir al desarrollo natural de niños y niñas atendiendo a su afectación por el medio hospitalario; procurando vías para la canalización de emociones y facilitando la elaboración de estrategias y recursos adaptativos.

El taller de arteterapia se constituye como espacio para la “normalidad” dentro de este “nuevo contexto extraño”; para el juego y la libre expresión (tanto de gustos, curiosidad y deseos, como de miedos y temores); y para la interacción social: con el personal del hospital, con el adulto y con el grupo de iguales.

Se trata de una actividad cuyos objetivos son:

- Favorecer la adaptación y ajuste a la hospitalización y a la situación de enfermedad.
- Amplificar el potencial saludable que presenta la situación de enfermedad en tanto situación de crisis: en relación con la mejora de la salud, el crecimiento personal, estrategias de afrontamiento, maduración, creación de vínculos, etc.
- Disminuir la ansiedad y otros efectos negativos derivados de la hospitalización.
- Mejorar la calidad de vida del niño o la niña hospitalizados.
- Proporcionar estímulos para la actividad, favoreciendo sentimientos de capacidad y autocontrol y disminuyendo actitudes regresivas (excesivamente dependientes, que parecen una vuelta a estadios infantiles más tempranos)

---

<sup>4</sup> Del Río (2011). CAMAS DE COLORES. Talleres de Arteterapia. Servicio de Pediatría. H. U. Puerta De Hierro. Majadahonda.

- Procurar un espacio para el juego, favoreciendo el desarrollo de emocionalidad positiva y la socialización.
- Reducir los sentimientos de vulnerabilidad y estrés.

Estos talleres se ofrecen a todos aquellos niños y niñas ingresados, mayores de 24 meses, que lo deseen y cuyas circunstancias se lo permitan. Se contemplan dos formatos de taller: Cama a Cama y Sala. El caso que se presenta se enmarca dentro del segundo de ellos.

El formato *Sala* tiene carácter grupal (2-5 participantes) en cuanto dispositivo, pero plantea una forma de abordaje individual. De esta manera se pretende generar una estructura contenedora, que permita el desarrollo de una dimensión relacional entre iguales dentro de un medio normalizador y dé lugar a la emergencia de un hacer espontáneo/propio a partir del juego creativo libre.

El procedimiento por el cual un/a paciente participa en los talleres es el siguiente: al ingreso y desde el servicio de enfermería se hace una primera valoración de casos (edad, movilidad y estado general), y se proporciona a familiares y niños/as una hoja informativa de la actividad. De esta forma se confecciona diariamente una relación de posibles participantes, anotando en ella aquello que se considere de interés para el taller (horario de intervenciones, motivo de ingreso si procede, impresión general, precauciones, fecha y previsión de ingreso, etc.). En base a ella, 1/2 hora antes de la actividad se acude a las habitaciones, se informa detalladamente y se confirma (mediante consentimiento y asentimiento informado) la participación.

El proyecto recoge tres ejes de trabajo fundamentales: el lenguaje artístico, los materiales y la relación arteterapéutica.

Respecto a los materiales, según se recoge en el Proyecto de Investigación realizado en 2011<sup>5</sup>:

Para un niño, para una niña, el proceso creativo, es tanto o más importante que el resultado final de la obra; por tanto, la elección de los materiales y su diversidad es importante a la hora de trabajar en este tipo de talleres. Se propone utilizar como materiales de creación materiales específicamente artísticos, de diferentes colores y texturas (poder trabajar con dibujo: lápices de colores, ceras, témperas, rotuladores... volumen: Pasta de modelar, plastilina... o collages: revistas, cartones, cartulinas de colores, papel pinocho, etc) junto con materiales

---

<sup>5</sup> Del Río ( 2011). CAMAS DE COLORES. Talleres de Arteterapia. Servicio de Pediatría. H. U. Puerta De Hierro. Majadahonda.

específicamente hospitalarios (guantes, mascarillas, batas desechables, depresores, vasitos de dosis, jeringuillas sin aguja, etc.).

Dentro de los materiales se ha incluido la cámara de fotos por sus posibilidades de creación/apropiación del espacio y la investigación sobre él que propicia en los niños y niñas.

El equipo ha observado dos modos diferenciados de uso de la cámara fotográfica: el que tiene como fin el registro de la o las obras creadas, y el que se produce cuando la cámara es el eje de creación del proceso creador de la persona.

En el caso de Jaime la cámara apareció en la mayor parte de su proceso en sus dos sesiones, separadas en el tiempo por dos semanas.

### **Jaime**

Jaime tiene 14 años en el momento de ingreso. El equipo del Hospital informa de que es un adolescente en “*plena edad del pavo*”, que muestra un carácter algo hostil, mucha distancia emocional y poca socialización.

Cuando entramos en su habitación la primera vez, se muestra tímido y serio, con cierta lejanía, pero tras pedir permiso a su madre, se anima a participar en el taller.

De camino a la sala se ofrece a llevar el carro de los materiales y una vez allí escoge una hoja de papel DIN A4 y un lapicero. Dibuja primero al *monstruo de las galletas* y después, en otro papel igual, la cara de un chico joven enfadado.

Al terminar ambos dibujos toma la cámara para hacer fotos por el hospital, y realiza un recorrido que dura 15 minutos aproximadamente. A su vuelta nos muestra sus fotos: explica que las primeras han sido a su cama y al pasillo reflejados en la ventana. De estas fotos destaca su propia posición: se coloca de forma que su cuerpo queda enfrente al perfil que separa las dos hojas de la ventana, de forma que es lo único que no se refleja en ellas. Esto sumado a que algunas de las fotos aparecen en blanco y negro y otras en color nos hace pensar que hay una clara intención por parte de Jaime de crear esos escenarios.



Parece relevante también que en ninguno de los espacios aparecen más personas que su propia presencia/ ausencia.

A continuación vemos las fotografías tomadas en la primera sesión en orden cronológico de toma:

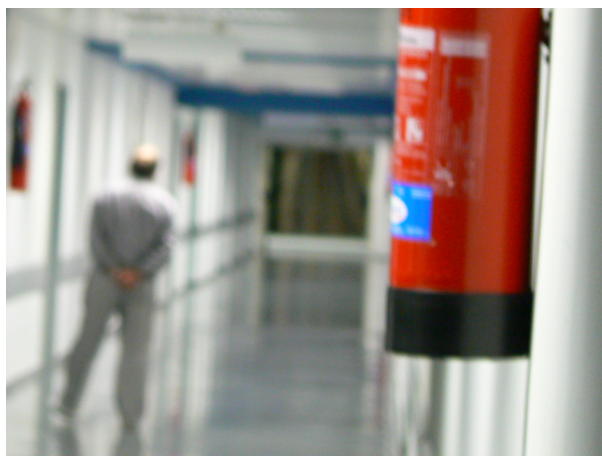
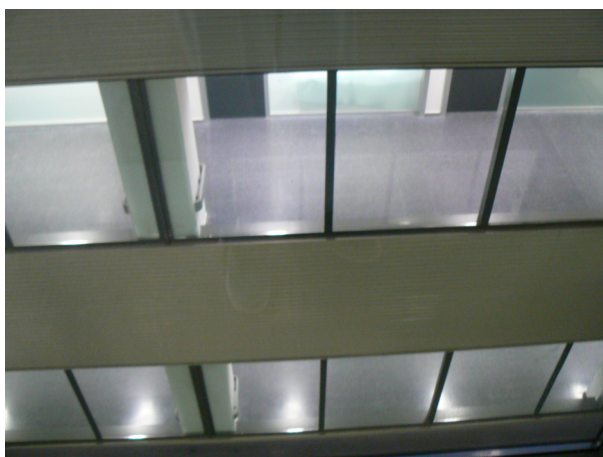


3. RELATO VISUAL HOSPITAL U. PUERTA DE HIERRA DE MAJADAHONDA. PRIMERA SESIÓN. JAIME.

En la segunda sesión Jaime vuelve a coger la cámara, esta vez no dibuja antes y se muestra más familiarizado con el medio, el taller y la tallerista. Tal vez por esto, y porque cuenta con más tiempo, sale fuera de la planta de Pediatría a hacer fotos.

A su vuelta comenta que se ha perdido, cuenta que en el hospital todo es igual y que al intentar fotografiar lo que se ve a través de las ventanas encuentra que el resultado no es el mismo que lo que él ve directamente.

Ventanas y reflejos que ocultan el exterior al objetivo de la cámara; aparecen algunas personas, pero no parece que su presencia sea intencionada, sino que forman parte del espacio.







##### 5. RELATO VISUAL HOSPITAL U. PUERTA DE HIERRA DE MAJADAHONDA. SECUNDA SESIÓN. JAIME.

### Reflexión

Cuando Jaime hablaba de sus fotografías parecía tener poco que decir, como si lo que contaran sus imágenes fuera ya bastante: toma de decisiones de planos, colores, espacios, encuadres...; su posicionamiento físico en esos lugares, los recorridos, la búsqueda continua, son aspectos que se revelan como los auténticos motivadores de su obra.

Desconocemos qué buscaba, ni siquiera si buscaba algo; quizá se trataba de un proceso que terminaba al mostrar sus fotografías, cuando él mismo afirmaba que no quería que se le fueran enviadas. Tal vez era ese mensaje, como dice Berger: *he decidido que merece la pena registrar lo que estoy viendo* (Berger, 1968: 10), y más adelante *la fotografía es un registro automático, realizado con la mediación de la luz, de un acontecimiento dado; sin embargo utiliza ese acontecimiento dado para explicar el hecho de registrarlo. Denominamos así "fotografía" al proceso de hacer consciente la observación.* (Berger, 1968: 11).

Cuando tomaba sus fotografías captaba el espacio en el que él observaba, el lugar que su cuerpo ocupaba, que era intervenido por su mirada, transformado por su accionar en él en el momento en el cual él estaba presente. Como si de algún modo se estuviera *congelando* su presencia en ese lugar.

Su experiencia nos convoca a pensar en la íntima relación que se establece entre el cuerpo-presencia, el espacio, y el tiempo en el hacer artístico. Podríamos encontrar relaciones con la fotoperformance, Alonso (1998) dice que ésta aparece como documento de la acción, a veces como resultado de la misma. La secuencia que se deriva dice que rescata los momentos significativos de la acción, produciendo la asociación de diferentes etapas del proceso.

La *acción artística* de Jaime es un complejo situacional: la toma fotográfica del espacio, se simultanea con un pulsar el disparador que implica a su cuerpo en el plano motor, cognitivo, emocional y relacional; el hecho de esconderlo, de ocultarlo, como vemos en la fotografía de la ventana, lo hace notable: en su ausencia (escondite) nombra su presencia de una manera mucho más explícita, convocándonos a identificarnos con él como observador, evocándolo a través de lo que le rodea.

Merleau Ponty se refiere a la relación del cuerpo-movimiento con la visión, diciendo *mi cuerpo móvil cuenta en el mundo visible, forma parte de él y por eso puedo dirigirlo en lo visible. Por otra parte es cierto también que la visión está sujeta al movimiento. No se ve sino lo que se mira.* (Merleau Ponty, 1964:6) . El cuerpo en movimiento y la visión-mirada aparecen relacionados, como en los recorridos de Jaime, en sus paseos para ver el lugar, para verse y tal vez llegar a reconocerse en él.

En la relación del cuerpo con el espacio experimentado en el proceso de creación, el concepto de propiocepción, tal y como lo describe Rosales, resulta crucial para comprender la relación del cuerpo con la producción de significado, pues es a partir de ella que el cuerpo vivo expresa algo: *un proceso por el cual la atención da cuenta de las sensaciones y afectaciones del propio cuerpo en relación al mundo externo.* (Rosales, 2010:4)

El cuerpo como creador pone en relación lo corporal con el mundo exterior. Algo fundamental en esta investigación. Como si de algún modo el cuerpo- piel medie, conecte el afuera con el adentro y el acto de crear se convierta en un acto de existir que los ponga en relación.

### **CASO 3.**

Este caso forma parte del Taller *El encuentro de crear* (Taller de Arte para el desarrollo- Arteterapia) para mujeres en el Centro Hispano- Marroquí de la Comunidad de Madrid, gestionado por la Asociación la Rueda.

El Centro trabaja en diversos proyectos con el fin de aumentar la calidad de vida y el bienestar de los colectivos en situación de vulnerabilidad social. Entre sus objetivos está promover el desarrollo de actuaciones de convivencia y participación social y cultural, que generen espacios comunes y que contribuyan a renovar el tejido asociativo vecinal.

El taller fue propuesto con el fin de propiciar la mejora de calidad de vida de las mujeres del barrio, entre las que se encontraban mujeres de distintas edades y orígenes.

Comenzó en Octubre de 2011 y finalizó en Marzo de 2012, dentro del marco de las prácticas del Master de Arteterapia y Educación Artística para la inclusión social (UCM, UAM, UVA), el proyecto era coordinado por la Dra. Marian López Fdz-Cao y Lorena Ramos.

Los objetivos del taller eran:

- Propiciar el empoderamiento y el aumento de la autoestima: el sentirse capaces y presentes, el formar parte.
- Fomentar la autonomía, la toma de decisiones y el aumento del autoconocimiento.
- Generar un espacio de encuentro, donde se puedan dar la creación de nuevas redes.

Las sesiones tuvieron lugar un día a la semana con una duración de 1 ½ horas.

A lo largo de la intervención participaron 10 mujeres que acudían asiduamente y que mostraron un compromiso expreso con su proceso en el taller. Una de ellas fue Raquel.

### **Raquel**

Raquel es una mujer de unos cuarenta años, de origen latinoamericano. A su llegada al taller parece retraída y se muestra muy tímida ante el grupo, habla con voz baja y su actitud corporal podría describirse como cerrada.

Durante su primera creación, muy tímidamente, dice no saber qué hacer y se muestra titubeante; con trazos frágiles se dibuja en un parque paseando a su perro, habla de su sentimiento de soledad. Ella parece identificar su profunda sensación de ausencia, un malestar continuo por estar sola en España.

Pasan pocas sesiones antes de que comience a crear junto a una de sus compañeras.

De esta manera la acción de crear se desplaza hacia un *crear con*, que se focaliza en los aspectos relacionales: el cuidado, la cooperación, el acompañamiento o la empatía, serán aquí puntos de anclaje del proceso de creación, que llevarán a hacer de lo habitual una experiencia que se vuelve única gracias al compartir.

La primera obra es una casa, una casa de cartón que ambas compartieron y construyeron, que hablaba de sueños y de deseos. Para Raquel era la casa de su infancia, y el lugar donde viven sus padres actualmente, a los que nombraba a varias sesiones.

En sesiones posteriores crean un parque conjunto, esta vez teniendo un sentido común: un parque de diversión. También crean libros pequeños de papel para estanterías, disfrutan, acuerdan, transforman la materia. Mientras, parece que se transforma su mundo, un mundo nuevo en que puede entrar una nueva persona.

A medida que pasan las sesiones, su retraimiento primero desaparece, crece su interés, se alegra de poder participar, de reconocerse capaz de poder hacer creaciones, de estar ahí. Cada vez se muestra más comunicativa, más expresiva.

Posteriormente, durante una de las sesiones en la que su compañera no estuvo, y como respuesta a la propuesta planteada, comienza a construir una maleta para poder enviarle los regalos a su madre. La maleta aparece vacía porque su madre siempre le dice que no lleve nada en el viaje. Cuenta que siempre está para los demás, para cuidar al otro/a, parece darse cuenta de su nivel de autoexigencia, y de cómo esto le hace alejarse a la vez de sí.

En una de las últimas sesiones reconoce sentirse sin ganas de hacer, mientras el resto del grupo crea un mural de collage, algunas han traído fotos, revistas, telas... *Ella está, mira, observa, y a la vez va cogiendo las piezas de tela que hay en la mesa, que va doblando lentamente con un ritmo constante, calmado, como si de un rito se tratara*<sup>6</sup>.

Una acción que apareció en una especie de paréntesis en ella, que no respondía a la actitud cordial y dispuesta que normalmente le caracterizaba.

Estaba habiendo un cambio, ella *no quería crear*, comentó, pero sin embargo acudió al taller; una vez allí puso en palabras su sentimiento de tristeza y desasosiega que ese día sentía: había hablado con su familia, estaba muy presente la ausencia de sus familiares. En sus palabras se escucha la fuerza debitada para hacer.

Doblar las telas, a un ritmo acordado consigo misma, sin palabras, con calma, era tal vez lo único que ese día podía tener lugar.

En la última sesión en la que estuvo, pues viajaba a su país natal, decía que había sido capaz de confiar y sentir amistad, que se había sentido muy a gusto con el grupo.

## **Reflexión**

Su evolución a lo largo de las sesiones parece haber ido de la mano de las distintas formas de relación que ha ido desarrollando. Un ingreso en el grupo en el que destacaban la timidez y el retraimiento, dejó paso, a partir del encuentro con otro significativo, a una actitud con el grupo, con la actividad y con su creatividad, mucho

---

<sup>6</sup> Se recoge un escrito del cuaderno de campo (2011):

más aperturista. Como si, de alguna manera, la díada supusiera también un mirarse y mirar menos inhibido.

Una vez ahí, parece haber sido capaz de encontrar un lugar desde el que reconocerse y hacer frente a sus propios sentimientos. La ausencia de la pareja le hace tomar conciencia de dos cosas: la soledad y la necesidad del otro. Se inicia aquí un cambio de actitud que toma como punto de partida la separación y que se dirige a un encuentro consigo misma, mucho más crítico.

Desde el punto de vista de la creación, este último paso genera una acción “autoconsciente”, en la que prima la lentitud, el poner en valor, dejar constancia, hacerse cargo.

Su actuar aquí nos recuerda a la propuesta que Alba Soto presentó en el festival de los Artistas del Barrio 2012 en Madrid, en la que varias mujeres hacían una acción cotidiana pero muy lentamente. Como si de repente se nos convocara a observar de cerca un acto cotidiano, o a contemplar la vida de cerca.

En esa propuesta, como en la de Raquel, a quien observa sólo le es posible darle sentido desde el cuidado, llegar allí donde al entendimiento le cuesta llegar y lo que queda es el acompañamiento.

La generación de redes vinculares, la creación junto a otra mujer y la posterior capacidad de crear individualmente tal vez le pudo ir dando seguridad en su propia capacidad, en confiar en las demás, en sí misma.

En sus creaciones fue dando forma a la añoranza, a su sentimiento de soledad, a la vez que esa soledad se hacía más pequeña en compañía de las mujeres del taller, de su mirada y escucha, que la animaban a poder animarse.

La *acción de las telas* tuvo relevancia en sus creaciones, fue la primera vez que en todo su proceso en el taller se desmarcaba del hacer colectivo, de la propuesta dada y de la creación junto a la compañera con que solía crear.

El ritmo calmado al doblarlas, parecía aludir a algo más que a ese doblar. Como si algo de sí misma estuviera poniéndose en juego, algo vital y a la vez delicado, que exigiera un cuidado especial.



Parecía como si se diera tiempo a su tiempo, como en una especie de regalo para sí misma, ensimismada tal vez en su acción.

El tiempo que se daba era algo significativo en su proceso, pues solía estar pendiente de lo que las demás le devolvieran, siempre con una actitud excesivamente complaciente, en la mayoría de los casos.

En este caso vemos un claro desmarque de la realidad más inmediata, así la acción de doblar las telas le da espacio en un primer momento a separarse, y en un segundo tiempo a dejarse estar.

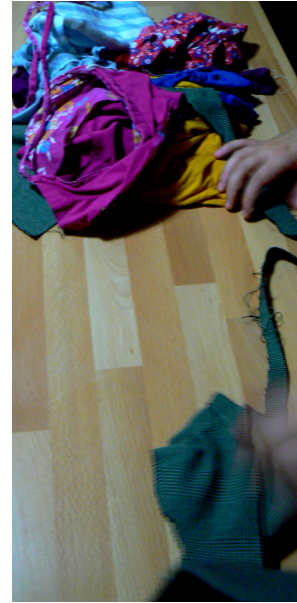
Este es uno de los aspectos fundamentales de nuestra investigación: a qué denominamos acción artística cuando nos encontramos ante una acción de las que podemos considerar cotidianas. Entendemos que la clave no está en que se nos presente como arte o no, sino en que, aun cuando no lo haga, ponga en juego algo que llamaremos simbólico, que alude al sí mismo y al otro; algo que se da en el acto de crear, y que no se da en un acto cotidiano.

Vemos por tanto que la performance, aun cuando toma lo cotidiano como material, los objetos como posibilitadores de creación y ser una acción efímera, contiene una intención y por tanto da forma a una idea, un concepto. El hecho de que dicha intención (simbólica-artística) sea consciente o no, nos coloca en distintos planos a nivel conceptual, pero no expresivo o creativo.

En el caso de Raquel su acción la permite por un lado hacer, entrar en acción dentro del taller, y por otro no realizar lo que el resto del grupo, desmarcarse en cierto modo de él: individuarse, separarse mientras mantiene un vínculo con-sentido.

Parece relevante observar el ritmo de la acción dada: repetitivo, lento y sereno. Marián López Fdz-Cao habla de una *“repetición ligada con la vida, más allá de la identidad de la repetición, (...) la repetición de los ritos que nos unen con la vida y con un centro, con la limpieza y el desayuno diarios, con los hábitos, con el orden ritual que nos permite vivir”*. (López, 2011: 42)

A veces la repetición aparece para dar calma, para volver a lo cotidiano y sentir seguridad, Raquel dobló las telas, estuvo allí, accionó su propuesta y de esta forma pudo ser parte del taller.



##### 5. RELATO VISUAL DE LA ACCIÓN DE LAS TELAS.

## 6. DISCUSIÓN Y REFLEXIONES

En el apartado de discusión del trabajo para la obtención del DEA (Sánchez, 2012), en la que se reflexionó sobre el papel que puede tener el arte de acción en el desarrollo adolescente, se recogieron algunas posibilidades de la performance:

- Para reconocer el espacio como contenedor de experiencias y poder apropiarse de él. De este modo hacer del aula un lugar propio.
- Para establecer relaciones intersubjetivas entre los/as alumnos/as, trabajando con los elementos accionista- público-accionista. Despertando reflexiones sobre el mirar y ser mirado, sobre comunicador-receptor.
- Para trabajar lo íntimo en lo público, con elaboraciones sencillas, a través de la acción como una metáfora de lo que sucede dentro de nosotros/as.
- Para trabajar con lo cotidiano y propio de cada uno/a, para crear desde lo que traemos.

En la investigación presente recogemos una observación que enlaza con dicho DEA (Sánchez, 2012) que es el potencial relacional que brinda la performance, aspecto que consideramos de relevancia en el contexto arteterapéutico.

Los psicoanalistas Benyakar y Lezica ( 2006) dicen que *la acción es una actividad organizada en una relación específica*, es decir para que haya acción siempre tiene que haber una relación establecida.

Los autores profundizan en el papel que juega el objeto ( lo otro ) en la acción, así hablan de:

La interacción: aquella acción donde el objeto es reconocido.

La actuación: donde el objeto es deteriorado.

El acto: donde el objeto se desconoce.

Como hemos visto en el Marco Teórico los artistas de acción crean a partir de la relación con el público, interactúan con los otros para construir juntos la acción.

En los tres casos que presentamos toda acción se da en relación a un otro, pasamos a indagar sobre ello:

- Laura parece comenzar su *Juego de las puertas* cuando hay alguien al otro lado, en la mayoría de los casos alguna de las talleristas.
- Jaime por su parte hace recorridos fotográficos en relación con un espacio, el objeto aquí sería ese espacio donde están los otros y él en separación a ellos.
- Raquel comienza la acción en relación al grupo y a la tallerista, en este caso en una acción de desmarque.

En los tres casos la acción parece hacerles interaccionar con el entorno, incluso parece permitirles reconocerse frente a lo otro, en la asociación o diferenciación de lo exterior.

Ferrando nos recuerda que el performer comunica consigo mismo: *se indaga, se identifica, se altera, se transforma*. En lo que continua diciendo que la performance exige un grado de consciencia del sujeto hacia sí mismo, induciéndole a encontrarse y a descubrirse. Termina afirmando que *el sujeto también se habla y se dirige a sí mismo con su propio discurso fragmentado y múltiple*. (Ferrando, 2009: 77)

Por tanto en la acción la relación se da externa ( espacio, público, objetos) e interna ( imaginación, conceptos, ideas, fantasías, deseos,...) de un modo simultáneo.

Cabe destacar lo que Michell y Black cometen en torno a Sullivan: *la personalidad o el self no es algo que resida dentro del individuo sino más bien algo que aparece en interacción con otros*. (Michell y Black, 2004: 118)

Si tanto en el campo del arte de acción como en el terapéutico tiene un lugar destacable la relación ( paciente- terapeuta / accionista- público), podemos reconocer el arte de acción en contextos arteterapéuticos como una posible vía para dar sentido a la realidad del ser.

Rodríguez en su texto sobre el arte de acción (2007) escribe que la intención del arte de acción es apropiarse de la vida a través de cualquier tipo de acción.

Si en arteterapia la meta última es acompañar al paciente en su proceso de mejora, la acción toma un importante papel ya que es una *realización que da forma a la subjetividad* ( Benyakar y Lezica, 2006).

En la acción artística, vital, el cuerpo tiene un importante lugar: es una *tapicería donde se mueve el deseo y el sueño* en palabras de Sollers, 1968, muy próximo a Henri Michaux cuando afirmaba que sentía el cuerpo como una carcasa. (Sollers,1968 y Michaux ,1992, citados por Ferrando en 2008: 37)

Rosales por su parte habla del cuerpo en el arte, el cual no necesariamente representa al cuerpo en concreto, sino a la vivencia y la valorización, a lo continua apuntando que el cuerpo funciona como una metáfora de imaginarios, simulacros, expectativas y frustraciones enunciadas plásticamente, visibilizadas. (Rosales, 2010: 12)

Del Río dice que *existe una memoria de los cuerpos que es sensorial, activa, presente, y que los configura como cuerpos vivientes más allá de la piel, que los vuelca a la vida fuera de los parámetros reales del espacio articulándolos en el envés del movimiento*. (Del Río, 2006: 70)

Ese cuerpo carcasa, contenedor de la experiencia, que además funciona de piel que está en contacto con lo externo, con lo interno, funciona como vehículo de la experiencia.

En los talleres de arteterapia hemos de tener presente al cuerpo que se pone en acción, se trata de una especie de reivindicación del cuerpo como territorio artístico y terapéutico.

## **Apuntes**

Tal vez cabría plantarse si la diferenciación que a lo largo de la investigación hemos hecho entre los procesos de creación y los proceso terapéuticos tienen algún sentido, o si más bien podríamos hablar de procesos arteterapéuticos que necesariamente necesitan de una mirada amplia del arte y de la terapia para acoger lo que el universo de cada paciente recorre el lugar del encuentro.

Si afirmamos que el arte de acción trabaja con la esencia del hacer artístico, como si fuera la estructura de la creación, podríamos reconocer en algunos de los artistas de acción la esencia del arte, que tal vez fue lo que algunos artistas conceptuales , entre los que se encuentran muchos de los artistas de acción, estuvieron buscando.

Para concluir hacemos una propuesta metodológica para arteterapia a modo de relato:

*Imaginemos el espacio, como lugar potencial, donde todo lo que ahí está (física y psíquicamente) es posible y parte del proceso arteterapéutico: paciente, arteterapeuta, objetos y el propio espacio en sí ( tomado este como materia, en el concepto de Oteiza).*

*Ante la demanda del paciente, o del grupo, el arteterapeuta crea un seguimiento y posterior acompañamiento específico a dicha demanda a fin de poder ayudarle a conseguir su meta.*

*Las creaciones aparecerán, sea cual sea su forma. Aparecerán primero porque en toda transformación terapéutica hay creación, pero segundo porque el arteterapeuta acompaña desde un lugar artístico-terapéutico, lo que a ambos coloca en el terreno de la valoración del acto de crear.*

*Las creaciones se proponen libres, es decir que el arteterapeuta acompaña las propuestas que trae la persona; si bien en el acompañamiento, que hace las veces de cómplice de la creación, éste matiza, propone, y contiene el discurrir de la obra.*

*Llegados a este punto proponemos detenernos en la mirada que pone el arteterapeuta, punto importante en la construcción de la terapia. Si esa mirada cuenta con la acción como posibilidad artística el abanico de la creación se abre, y tal vez con ello las posibilidades de intervención y transformación se amplíen.*

*Por eso consideramos importante que la formación del arteterapeuta cuente con el arte de acción, el happening, el arte sonoro, la instalación y el arte conceptual, porque muchas veces lo que sucede en los talleres de arteterapia es próximo a estos campos.*

## BIBLIOGRAFIA

Abad J. "Trans.2006" *Indivisa*, nº7, pp.225-238. Recuperado el (30/06/2012) de [http://indivisa.lasallecentrouniversitario.es/Volumenes/Documents/Vol\\_7/exposic.7.pdf](http://indivisa.lasallecentrouniversitario.es/Volumenes/Documents/Vol_7/exposic.7.pdf)

Abad J., Ruiz A. (2009). *Ecología Humana: Espacios, Relaciones y Sentidos*. Madrid: Kulturunea.

Aizpuru, M. (1998). "Esther Ferrer. De la acción al objeto y viceversa". En: *Exposición Esther Ferrer. De la acción al objeto y viceversa*. Sevilla: Diputación Floral de Guipúzcoa. Pp. 13- 34.

Aizpuru, M. (2010). "Performanceras: mujer, arte y acción, una aproximación". *Zehar*. Nº65. Pp.2-20. San Sebastián: Arteleku.

Alonso, R. "En los confines del cuerpo y sus actos". *Mediapolis*, nº5, Buenos Aires. Recuperado el (11/07/2012) de [http://www.roalonso.net/es/arte\\_cont/cibertronic.php](http://www.roalonso.net/es/arte_cont/cibertronic.php)

Barragán, P.(2002) *No lo llames performance. Don't call it performance*. Salamanca: DA2.

Benyakar M., Lezica A. (2006) *Lo traumático. Clínica y paradoja. Tomo 2. Abordaje clínico*. Buenos Aires: Biblos.

Berger J. (2006) *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili.

Blanco P., Carrillo J., Claramente J., Expósito M.(1995) *Modos de Hacer. Arte público, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Borrás, L (2000). *Escenografías del cuerpo*. Madrid: Fundación Autor.

Bourriat, N.(2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Candeka, I. (2007). *Sombras de ciudad. Arte y transformación urbana en Nueva Cork, 1970-1990*. Madrid: Alianza Forma.

Careri, F.(2009). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.

Clark, A., Harris C. y Reynold B., (2000). *Cómo desarrollar la autoestima en los adolescentes*. Madrid: Debate.

Cury M., Serrano A. (2011). "Programa de Arteterapia del Hospital Infanta Leonor en convenio con la Asociación Argos Arte en Acción: Proyecto de Verano CREATividad y comunicación".

Cueto, B. (2011). "Entrevista a..." En Seco J., Pérez (2011). *10 x 10 + 1. Acción! Performance en la Península Ibérica*. Sestao: La Única Puerta a la Izquierda.

Debord G. (1957) "Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional". Recuperado el 11/07/2012 en: <http://www.sindominio.net/ash/informe.htm>.

Debord G. (1957) "La deriva situacionista". Recuperado el 11/07/2012 en: <http://www.elobservatorio.info/deriva.htm>.

Del Río, M. (2006) "Formas para el silencio". *Arteterapia: papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*. Vol.1/2006. Pp. 69-74. Madrid: Universidad Complutense.

Del Río, M. (2009). "Reflexiones sobre la praxis en arteterapia". *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*. Vol. 4/2009. Pp.17-26. Madrid: Universidad Complutense.

Del Río, M (2011). "Proyecto de Mediación Artística (Arteterapia) con niños y niñas en la escuela".



Duchamp (1957) "The creative act". Conferencia Nueva Cork.

Eco, H.(1972) *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen.

Egan, K. (1997) *Mentes educadas. Cultura, instrumentos cognitivos y formas de comprensión*. Barcelona: Paidós.

Eisner, E (2002) *El arte y la creación de la mente. El papel de las artes visuales en la transformación de la conciencia*. Barcelona: Paidós.

Ferrando, B. (2009) *El arte de la performance. Elementos de creación*. Valencia: Mahali.

Ferrer, E. (1998). *De la acción al objeto y viceversa*. Donosita- San Sebastián: Aialde.

Ferrer, E (2010). "Taller de Arte de Acción" . Acción Mad!! 2010.

Ferrer, E. (2011). *AC/E En cuatro movimientos*. Vitoria: ARTIUM.

Ferrer, E. "Utopía y Performance". Recuperado el 10/05/2011 de:  
<http://www.arteleku.net/estherferrer/textos/utopiac.html>

Ferrer, e. (2011). "Entrevista a..." En Seco J., Pérez (2011). *10 x 10 + 1. Acción! Performance en la Península Ibérica*. Sestao: La Única Puerta a la Izquierda.

Fiorini H. ( 1995). *El psiquismo creador*. Buenos Aires: Paidós.

Gómez-Peña, G. "En defensa del arte de la performance". *Horiz. antropol.* Vol. 11. Nº.24. Recuperado el 10/08/2012 en: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832005000200010>

Hernández, F.(2007) *Espigadores de la cultura visual. Otra narrativa para la educación de las artes visuales*. Barcelona: Octaedro.

Hernández, F.(2008) “La investigación basada en las artes. Propuesta para repensar la investigación en educación”. *Educatio Siglo XXI*. Nº26. Pág. 85-118. Recuperada el 20/05/2012 en: [http://www.oei.es/artistica/experiencia\\_estetica\\_artistica.pdf](http://www.oei.es/artistica/experiencia_estetica_artistica.pdf).

Izuel, M (2009) “Entre los desfiladeros de lo imaginario y lo simbólico, la búsqueda del Autor”. Arte terapia y arte “*Encuentros con la Expresión*”; Vol. II.

Krapow, A.(1968). *Dilataciones en tiempo y en el espacio. Entrevista de Richard Schechner a Allan Krapow*. R.Schechner. Barcelona: Anagrama.

Kaprow (1993). *La educación del des- artista*. Madrid: Ágora Express.

Lamata R. ( 2011) “Entrevista a...” En Seco J., Pérez (2011).*10 x 10 + 1. Acción! Performance en la Península Ibérica*. Sestao: La Única Puerta a la Izquierda.

León, I. (2011) “Entrevista a...” En Seco J., Pérez (2011).*10 x 10 + 1. Acción! Performance en la Península Ibérica*. Sestao: La Única Puerta a la Izquierda.

López,M.(2009) *Educación, creación e igualdad. Posibilidades de ser a través del arte. Principios*. Madrid: Eneida.

López, M (2011). *Memoria, ausencia e identidad. El arte como terapia*. Madrid: Eneida.

Lowenfeld,V. Lambert, W.(1972). *Desarrollo de la capacidad creadora*. Buenos Aires: Kapelusz.

Macia (2011). “Entrevista a...” En Seco J., Pérez (2011).*10 x 10 + 1. Acción! Performance en la Península Ibérica*. Sestao: La Única Puerta a la Izquierda.

Marchán Fiz, S.(1986) *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal.

Márquez, P. (2002). “Cuerpo y arte corporal en la postmodernidad: las mujeres visibles”. *Arte, individuo y Sociedad*. Vol14. Pág. 121-149.

Mandoki K. (2004) "El índice, el icono y la fotografía documental" Revista digital universitaria. Vol. 5, Nº 9. Recuperado el 2/09/2012 en: [http://www.revista.unam.mx/vol.5/num9/art56/oct\\_art56.pdf](http://www.revista.unam.mx/vol.5/num9/art56/oct_art56.pdf)

Márquez, P.(2002) *Interacciones entre la expresión plástica y la expresión corporal: hacia una didáctica del cuerpo humano en movimiento*. Tesis Doctoral, Facultad de Educación y Formación del profesorado, Universidad Complutense de Madrid.

Mayer, M. "El performance me da risa". *El Universal*. Recuperado el 18/06/2011 en: <http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/el-performance-me-da-risa-mnica-mayer.html>.

Mendizábal, L (2012) "Los límites del arte, los cruces de disciplina y la denominación performance para lo indefinido". Jornadas de Estudios de la Performance. Córdoba (Argentina).

Merleau- Ponty, M (1994) *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península.

Mitchell, S. / Black M. (2004) *Más allá de Freud Una historia del pensamiento psicoanalítico moderno*. Barcelona: Herder.

Omenat , M. (2006) "Arteterapia: una experiencia de grupos de apoyo a mujeres". *Arteterapia: papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, Nº. 1, 2006. Madrid: Universidad Complutense.

Palacios, A. (2011) *La comprensión del entorno construido desde la educación artística: una propuesta para educación primaria y formación inicial del profesorado*. Tesis Doctoral, Facultad de Educación y formación del profesorado, Universidad Complutense de Madrid.

Perec, G. (1974). *Especies de Espacios*. Madrid: Montesinos.

Phellán. ( 1990). *Arte y feminismo*. Madrid: Phaidon.

Punta, M (2006) “ Las relaciones del dibujo y la palabra en el trabajo psicoanalítico” En Coll,F (2006). *Arteterapia. Dinámicas entre creación y procesos terapéuticos*. Murcia: Universidad de Murcia.

Reisin ,A. (2003) *Arteterapia. Semánticas y Morfologías*. Buenos Aires: Paidós.

Rodríguez, I “Arte de acción”. Recuperado el 12/08/2012 en: <http://performancelogia.blogspot.com.es/2007/01/arte-de-accion-itzel-rodriguez-mortellaro.html>.

Rosales, J. (2010) “Cuerpo, arte y significante”. Recuperado el 28/07/2012 en :<http://semiouis.blogspot.com.es/2010/03/cuerpo-arte-y-significacion.html>.

Rozental, A. (2009) *El juego, historia de niños. Función y eficacia del juego en la cura*. Madrid: Cep.

Seco, Pérez, Ferrando, Valcárcel, Campal y Aguiar. (2010). *10x10+1. Acción! Performance en la Península Ibérica*. (10 ed.) Sestao: La Única Puerta a la Izquierda.

Solans, P (2000) *Accionismo Vienés*. Madrid: Nerea.

Springer, J.M. “Francis Alÿs. Siete Caminatas en Londres. El sonido de lo invisible”. Rescatado el 12/07/2012 en: <http://performancelogia.blogspot.com/2007/04/francis-als-siete-caminatas-en-londres.html>.

Swidzinski, J. (2005). “El arte como arte contextual”. En: *Festival Periferias*. ( Escuela de arte de Huesca, 2005). En Torrens, V (2007) *Pedagogía de la Performance*. Huesca: Diputación de Huesca.

Torrens, V.(2007) *Pedagogía de la Performance. Programas de cursos y talleres*. Huesca: Diputación de Huesca.

Valcarcel, I (2011). “Entrevista a...” En Seco J., Pérez (2011). *10 x 10 + 1. Acción! Performance en la Península Ibérica*. Sestao: La Única Puerta a la Izquierda.

Winicott. (2008) *Realidad y juego*. Barcelona: Gedisa.

Zukerfeld y Zion. "Vicisitudes traumáticas, vincularidad y desarrollos resilientes: un modelo de investigación dimensional". *Revista electrónica de Psicoterapia*. Vol.5 (2), pp. 349- 369. Recuperado el 13/08/2012 en: <http://www.psicoterapiarelacional.es/LinkClick.aspx?fileticket=PfzeCCnfNOY%3D&tabid=833>

Páginas electrónicas consultadas:

<http://www.uclm.es/cdce/sin/sin1/valcar1.htm>

<http://aulabierta.info/node/786> Actos indecentes: Hacia una pedagogía de contacto.

<http://ccaconnections.wordpress.com/2006/08/>

<http://filosofia.laguia2000.com/el-psicoanalisis/jung-y-el-psicoanalisis>

<http://performancevideos.blogspot.com>

<http://revistas.ucm.es/inf/11357991/articulos/CIYC0404110015A.PDF>

<http://universes-in-universe.org/esp/index.html>

<http://www.artedehoy.com/html/revista/happening.html>

<http://www.arteleku.net/estherferrer/EFerrer.html>.

[http://www.revistapantagruelica.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=127:el-surrealismo-en-el-siglo-xxi&catid=1:la-otra-realidad&Itemid=2](http://www.revistapantagruelica.com/index.php?option=com_content&view=article&id=127:el-surrealismo-en-el-siglo-xxi&catid=1:la-otra-realidad&Itemid=2)

<http://www.sinberifora.com/>

<http://www.sinberifora.com/pages/arte-de-accion-performance-art-daccio-live-art-sinberifora-valencia-historico-marzo-abril-10.html>

[http://www.sinfoniavirtual.com/revista/001/wolf\\_vostell\\_la\\_vida\\_como\\_ruido.php](http://www.sinfoniavirtual.com/revista/001/wolf_vostell_la_vida_como_ruido.php)

<http://www.tea-tron.com/performancevideos/blog/>

<http://www.tiempozen.com.ar/>

IREGUI, JAIME. Modos de Operar.

[http://esferapublica.org/portal/index.php?option=com\\_content&task=view&id=617&Itemid=79](http://esferapublica.org/portal/index.php?option=com_content&task=view&id=617&Itemid=79).

[http://www.oei.es/artistica/experiencia\\_estetica\\_artistica.pdf](http://www.oei.es/artistica/experiencia_estetica_artistica.pdf)

## ÍNDICE IMÁGENES

1. <http://www.esbaluard.org/es/activitats/301/el-arte-de-la-performance-teoria-y-practica>. EL ARTE DE LA PERFORMANCE: TEORÍA Y PRÁCTICA. 2012. ESTHER FERRER. MUSEO ES BALUARD. A 12/07/2012.
2. <http://vibrisse.wordpress.com/2009/12/>. IMPONDERABILIA. 1977. MARINA ABRAMOVIC Y ULAY. A 27/7/2012.
3. Phelan, P. Arte y feminismo. ESTRUCTURAS VIVAS. 1969. LYGIA CLARK. PHAIDON: LONDRES.
4. <http://www.centrohuarte.es/index.php/es/exposiciones/i-am-making-art-varios-artistas> . CUT PIECE. 1965. © YOKO ONO. VÍDEO. 9'. CORTESÍA DE LA ARTISTA. A 23/5/2012.
5. <http://fette.tumblr.com/post/1983107981/top-photograph-of-the-performance-by-marina> . RHYTHM 0. 1974. MARINA ABRAMOVIC. A 20/6/2011.
6. <http://trumansoft.blogspot.es/1253657940/http://trumansoft.blogspot.es/1253657940/>. Y <http://www.ch-arts.net/script/charts.Newsletter?callmode=detail&id=946>. "OUTSIZED BAGGAGE". 2008. LA RIBOT. FOTOGRAFÍA DE MANUEL VASON. A 27/7/2012.
7. [http://elpais.com/elpais/2009/02/06/album/1233905871\\_910215.html#1233905871\\_910215\\_0000000001](http://elpais.com/elpais/2009/02/06/album/1233905871_910215.html#1233905871_910215_0000000001). ÍNTIMO Y PERSONAL. 1999. ESTHER FERRER. EXPOSICIÓN EN EL MACBA, FOTO: DAVID ARGUIBAU. A 10/7/2012.
8. Phelan, P. Arte y feminismo. SUITE VÉNITIENNE. 1980. SOFIE CALLE. PHAIDON: LONDRES.
9. <http://tiffobenii.wordpress.com/surveillance/vito-acconci-2/>. FOLLOWING PIECE. 1969. VITO ACCONCI.
10. CESIÓN DE LOS ARTISTAS. CONTANDO BALAZOS. MUSEO DEL PRADO. 2007. © LOS TORREZNOS. PROPUESTA PARA EL PABELLÓN ESPAÑOL EN LA BIENAL DE VENECIA 2007.
11. <http://rosamesathomasproffe.blogspot.com.es/>. PROYECTO JAIME SABARTES. 2005. ROSA MESA.
12. CATÁLOGO EN CUATRO MOVIMIENTOS. ARTIUM. EL TIEMPO DE LA PERFORMANCE. ANSALDO, 1989. FOTO: FRANCESCO CONZ.
13. <http://bodytracks.org/2009/08/linda-montano-and-tehching-hsieh-artlife-aka-rope-piece/> ONE

YEAR PERFORMANCE. 1983. , LINDA MONTANO AND TEHCHING HSIEH.

14. [http://2.bp.blogspot.com/hccw8mx3z\\_y/tcqkdjg1csi/aaaaaaaaa4g/85ulsnojpzi/s1600/performancecetiempo01w.jpg](http://2.bp.blogspot.com/hccw8mx3z_y/tcqkdjg1csi/aaaaaaaaa4g/85ulsnojpzi/s1600/performancecetiempo01w.jpg) FREEDONIA 6 MAYO 2011.PERFORMANCE DE FILIPA PONTES.  
AUTORA FOTO: SILVIA BUSTAMANTE. A 26 DE JULIO DE 2012.

15. Ilustración 1. PROCESOS DE CREACIÓN. 2012. Ana Rosa Sánchez.

### **Casos:**

1. LOS RASTROS DE LAURA. PRIMERAS SESIONES. FOTOMONTAJE DE PAULA TEJEDOR.
2. CREACIONES DE LAURA. 2012. FOTOGRAFÍA: ANA ROSA SÁNCHEZ.
3. RELATO VISUAL HOSPITAL U. PUERTA DE HIERRO DE MAJADAHONDA. PRIMERA SESIÓN. JAIME.
4. RELATO VISUAL *ACCIÓN DE LAS TELAS*. FOTOGRAFÍA: RUBÉN SÁNCHEZ.